Die frühen Gemälde des Tizian

Eine stilkritische Untersuchung

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt

der philosophischen Fakultät
der Universität Basel

von

Theodor Hetzer
aus Hinterzarten im Schwarzwald.

Benno Schwabe & Co., Verlag
Basel 1920

Die frühen Gemälde des Tizian

Eine stilkritische Untersuchung

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt

der philosophischen Fakultät
der Universität Basel

von

Theodor Hetzer
aus Hinterzarten im Schwarzwald.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Benno Schwabe & Co., Verlag
Basel 1920

Genehmigt von der
philologisch-historischen Abteilung
der philosophischen Fakultät auf Antrag des
Herrn Professor Dr. *Rintelen.*

Basel, den 24. Februar 1915.

Landmann, Dekan.

Die Dissertation erscheint gleichzeitig als Buch mit unverändertem Texte, aber unter Hinzufügung von 30 Abbildungen im Verlag von Benno Schwabe & Co., Basel.

Inhalt.

Seite

Vorwort 1

Erster Teil:

Echte Werke. Tizian und Giorgione.

1. Kapitel: Gesicherte Werke 7
Die Fresken am Fondaco dei Tedeschi 7
Die Fresken in der Scuola del Santo zu Padua 13
Der Trionfo della Fede 21
Die Assunta 24
Anhang: Zeichnungen 28
2. Kapitel: Nicht gesicherte Bilder vor den Paduaner Fresken 34
Das Votivbild des Bischofs Pesaro in Antwerpen 34
Die Zigeunermadonna 37
Die Kirschenmadonna 39
Der hl. Markus in Santa Maria della Salute 42
3. Kapitel: Nicht gesicherte Bilder nach den Paduaner Fresken 45
Die Himmlische und irdische Liebe 45
Die drei Lebensalter 49
Die Salome 51
Die „Maîtresse du Titien“ 54
Die Flora 56
Die Vanitas 58
Der Zinsgroschen 59
Die Verkündigung in Treviso 62
Männliche Porträts 65
4. Kapitel: Tizian und Giorgione 69

Zweiter Teil:

Tizian zu Unrecht zugeschriebene Bilder.

1. Kapitel: Madonnen 83
Die Madonna mit den Heiligen Ulfus und Brigitta 83
Die Madonna mit Heiligen im Louvre 86
Die Madonna mit den Heiligen Johannes und Antonius . . . 88
Die Madonna mit Heiligen in Dresden 91

Seite

Die Madonna mit den Heiligen Antonius und Rochus im Prado 94
Die Madonna mit den Heiligen Johannes und Katharina in der Galerie Liechtenstein 96
2. Kapitel: Andere heilige Darstellungen 97
Der tote Christus in der Scuola di San Rocco 97
Die Kreuztragung in San Rocco 98
Das Christuskind zwischen den Heiligen Andreas und Katharina in San Marcuola 100
Der Tobias mit dem Engel in Santa Caterina 102
Die Taufe Christi 104
Das Noli me tangere 107
Die Heilige Familie mit einem Hirten in der Londoner Nationalgalerie 110
Die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer in der Bridgewatergalerie 110
Die Begegnung Joachims mit Anna in der Scuola del Carmine in Padua 114
3. Kapitel: Porträts und profane Darstellungen 117
Der „Ariost“ 117
Der „Parma“ 120
Der „Alexander von Medici“ 122
Der Malteserritter 124
Der Violinspieler im Palazzo Spada in Rom 125
Männliches Bildnis in Temple Newsam 127
Die Schiavona 128
Das Konzert 133
Der Tamburinschläger 139
Die Venus Anadyomene 141

Vorwort.

In dem vorliegenden Buche über die frühen Gemälde des Tizian habe ich es unternommen, das überlieferte und schon zu verschiedenen Malen bearbeitete Bildermaterial aufs neue zu durchdenken und kritisch zu prüfen, um von dem Wesen und der Entwicklung der frühen Kunst Tizians eine reinere und bestimmtere Vorstellung zu vermitteln, als bisher geschehen ist.

Das wichtigste und zugleich auffallendste Resultat meiner Bemühungen besteht darin, daß sich die Zahl der echten Werke bedeutend verringert hat. Von den rund fünfzig Bildern, die der Frühzeit Tizians zugeschrieben werden, habe ich die Hälfte ausgeschieden. Dies ist keineswegs ein so unerhörtes Unterfangen, wie es zuerst den Anschein hat. Denn von all den Bildern, die ich dem Tizian abspreche, sind nur ganz wenige bisher unbezweifelt geblieben. Bei einem großen Teil haben schon Crowe und Cavalcaselle in ihrer grundlegenden Monographie in mehr oder weniger verbindlicher Form Bedenken geäußert, bei anderen ist es später bald von diesem, bald von jenem Forscher geschehen. Nur sind Crowe und Cavalcaselle und wer sonst immer mit ihren Ansichten nicht durchgedrungen, weil darin nicht genügend zum Ausdruck kam, daß sie auf einheitlichen und festen Vorstellungen über die Kunst Tizians beruhten. Daraus ergab sich für mich die Notwendigkeit, zunächst mit aller möglichen Deutlichkeit zu sagen, was Tizian sei.

Dieser Aufgabe ist der erste Teil des Buches gewidmet. Ihre Lösung wird durch zwei Momente erschwert. Einmal sind nur sehr wenige Werke aus der frühen Zeit beglaubigt oder sonst sicher überliefert; diese wenigen noch dazu schlecht oder gar nur in Fragmenten erhalten. Zum zweiten fallen die Anfänge Tizians in eine Zeit der venezianischen Malerei, deren Charakteristikum es ist, daß sich die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten nicht leicht auseinanderhalten lassen. Wie alle Künstler in dem damaligen Venedig hat auch Tizian unter dem Einfluß Giorgiones gestanden, und es hat Bilder gegeben, von denen schon die Zeitgenossen nicht wußten,

welcher von beiden sie gemalt habe. Trotz dieser Schwierigkeiten ist es, wie ich glaube, möglich, die Persönlichkeit Tizians scharf zu umreißen, darzutun, daß in seinem Schaffen von Anfang an ein durchaus selbstständiger und eigentümlicher Geist lebt, der auch in den frühesten Bildern trotz Unsicherheit und Beeinflussung zutage tritt, zusehends wächst und sich klärt und alle Bilder zu einer Einheit fest zusammenfügt. Seine volle Sicherheit und Freiheit erlangt dieser Geist in der Zeit, als Tizian die Assunta beendigte. Die Assunta bildet den Übergang von der frühen zur reifen Kunst. Mit ihr schließt meine Darstellung ab.

In der Anordnung des Stoffes bin ich von der bisher üblichen Art abgewichen. Crowe und Cavalcaselle und alle, die nach ihnen über Tizian im Zusammenhang gehandelt haben, sind bei der Besprechung der Anfänge nicht ausschließlich von den gesicherten Werken ausgegangen, sondern auch von solchen, die zwar für echt galten und von denen man annahm, daß sie in der frühen Zeit entstanden seien, deren Tradition sich aber zumeist nicht über das 17. Jahrhundert zurückverfolgen ließ. Zur Rechtfertigung könnte die schon erwähnte kleine Zahl und wegen des Erhaltungszustandes geringe Ausgiebigkeit der gesicherten Werke angeführt werden. Auch bietet dies Verfahren die Annehmlichkeit, daß die Darstellung in der natürlichen zeitlichen Anordnung fortschreitet, keine Sprünge zu machen braucht. Sein Nachteil aber besteht darin, daß es die Darstellung von vornherein mit einer Unsicherheit belastet, die jede Präzision und annähernd genaue Chronologie unmöglich macht. Ich habe deshalb meine Betrachtungen mit den gesicherten Werken eröffnet und aus ihnen allein alle für die Eigentümlichkeit und Entwicklung Tizians wesentlichen Begriffe abzuleiten gesucht.

Im zweiten Teil kommt die Kritik zum Wort. Er bringt die Analysen der von mir für unecht gehaltenen Bilder. Ich habe mich bemüht, bei jedem Bilde zu zeigen, daß es nicht den Bedingungen entspreche, die man auf Grund der im ersten Teile gewonnenen Begriffe an ein Bild Tizians stellen müsse. Da das Thema meines Buches einzig und allein die Erkenntnis der Kunst Tizians ist, war mit diesem Nachweis meine Aufgabe gegenüber diesen Bildern erfüllt. Neue Benennungen habe ich nicht. Auch bin ich nicht auf die Attributionen eingegangen, welche namentlich Crowe und Cavalcaselle bei den Bildern, die sie dem Tizian absprechen, allzurasch und zumeist ohne Begründung bei der Hand haben. Um diese Fragen mit auch nur einigem Nutzen zu erörtern, hätte ich

mein Buch zu einer Geschichte der venezianischen Malerei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts erweitern müssen. Das aber konnte ich weder noch wollte ich es. Wem aber, was ich bringe, nicht genügend scheint, wen es beunruhigt, daß die Zahl der namenlosen Bilder, die für diese Zeit der venezianischen Malerei ohnehin nicht gering ist, sich nicht unbeträchtlich vermehrt, der möge bedenken, daß es für die Wissenschaft wichtiger ist, wenn ein Künstler von der Bedeutung Tizians von allem Verunklärenden befreit wird, als wenn man die Maler geringerer Bilder — denn um solche handelt es sich — alle ausfindig macht, und daß erst dadurch, daß diesen Bildern die Zuflucht zu Tizian endgültig verwehrt wird, ein kräftiger Anstoß zum Suchen neuer Möglichkeiten gegeben ist.

Die besprochenen Bilder habe ich alle zu wiederholten Malen gesehen außer denen in England und Spanien, wohin zu reisen mich der ausbrechende Krieg hinderte. Es mag darum befremden, daß in meiner Darstellung wenig von der Farbe die Rede ist. Ich selbst empfinde dies peinlich als Unvollständigkeit, glaubte aber, mir hier eine Beschränkung auferlegen zu müssen, weil das Erinnerungsbild in den langen Kriegsjahren nicht mehr diejenige Frische bewahrt hat, die für sichere Urteile nötig ist. Und auch die ausführlichsten Notizen können da nicht helfen.

Herrn Professor Rintelen, in dessen Seminar ich die Anregung zu der Arbeit empfing, bin ich für die freundliche Belehrung, die er mir in reichem Maße hat zuteil werden lassen, und die mein Denken nachhaltig beeinflußt hat, zu großem Danke verpflichtet.

Hinterzarten im Schwarzwald, den 9. Dezember 1919.

Theodor Hetzer.

Erster Teil:

Echte Werke. Tizian und Giorgione.

1. Kapitel.

Gesicherte Werke[1].

Die Fresken am Fondaco dei Tedeschi.

Das früheste Werk Tizians, von dem wir sichere Kunde haben, und das wir mit großer Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1508 datieren können, sind die Fresken, die er als Mitarbeiter Giorgiones an der nach der Merceria zu gelegenen Fassade des Fondaco dei Tedeschi schuf[2]. Diese Fresken hat die Venedig eigentümliche Witterung fast vollständig zerstört; doch besitzen wir eine Anzahl Radierungen,

[1] Über Tizians äußere Lebensumstände orientieren die bisherigen Monographien. Die wichtigsten sind: Crowe und Cavalcaselle, Tizian, Leben und Werke, deutsche Ausgabe von Max Jordan, 2 Bde., Leipzig 1877; Gronau, Titian, London 1904 (mit einem Verzeichnis der gesamten bis dahin erschienenen Literatur); Phillips, The earlier work of Titian, London 1906; Lafenestre, La vie et l'œuvre de Titien, Nouvelle édition, Paris 1909; Ricketts, Titian, London 1910 (mir nur aus der Rezension im Burlington Magazine (XVII S. 184) bekannt. Im folgenden werden diese Bücher nur mit den Namen ihrer Autoren zitiert.

Das Geburtsjahr Tizians ist Gegenstand einer Kontroverse gewesen. Die betreffende Literatur ist am bequemsten zusammengestellt von Hadeln (Le Maraviglie dell' arte . . . descritte da Carlo Ridolfi, herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln, Parte prima, Berlin 1914 S. 152 Anm. 2). Aus stilistischen Gründen halte ich das an Stelle des früher allgemein angenommenen Datums 1477 von Cook vorgeschlagene Datum 1489 für zu spät.

[2] Giorgiones Fresken sind am 8. November 1508 vollendet gewesen. An diesem Tage wurden die Provveditoren angewiesen, eine Entscheidung über die Bezahlung zu treffen. (Das Dokument ist abgedruckt bei Lionello Venturi, Giorgione e il Giorgionismo, Mailand 1913, S. 287, und bei Ludwig Justi, Giorgione, Berlin 1908, II. S. 10). Tizians Mitarbeit ist urkundlich nicht nachweisbar. Von ihr berichten Dolce („Aretino", deutsche Ausgabe in den Quellenschriften zur Kunstgeschichte II, Wien 1871, S. 38 und 98) und Vasari (ed. Milanesi VII S. 430). Es ist darum möglich, daß Tizian nicht als selbständiger Meister, sondern nur als Gehilfe Giorgiones am Fondaco tätig war, und daß Giorgione die Bezahlung für den gesamten Freskenschmuck erhielt. Dann wäre also Tizians Anteil am 8. November ebenfalls vollendet gewesen.

die Zanetti nach den tizianischen sowohl wie nach denen des Giorgione im Jahre 1760 veröffentlicht hat[1]. Wenn auch diese Radierungen die Schönheit der Urbilder nur noch ahnen lassen, so geben sie doch immer noch so viel her, daß die Besonderheit Tizians im Gegensatz zu Giorgione daraus erkannt werden kann.

Zanetti gibt nicht die Gesamtanordnung der Fassadendekoration, sondern nur einzelne Felder mit den darin dargestellten Figuren; nach Giorgione einen an einer Säule sitzenden nackten Jüngling und zwei nackte Mädchen, ein sitzendes und ein stehendes; nach Tizian ebenfalls drei Radierungen, die sogenannte Judith, die als einzige in der zeitgenössischen Literatur besonders erwähnt wird[2], den sogenannten Calzabruder, einen stehenden, bekleideten Jüngling, und schließlich zwei auf einem Felde vereinigte, nur als Fragment erhaltene weibliche Akte. Die Blätter mit dem sitzenden Jüngling Giorgiones (Zanetti Tafel 1) und der Judith Tizians (Zanetti Tafel 6) können, weil auf ihnen mehr und mannigfaltigere Formen der Außenwelt beisammen sind als auf den andern, am besten in die Auffassung der beiden Künstler einführen.

Beidemal ist eine lebhaft bewegte Figur das beherrschende Motiv. Auf dem Fresko Giorgiones sitzt ein nackter Jüngling rechts neben einer Säule. Sein Körper ist leicht nach links gedreht; das linke Bein ruht ausgestreckt mit der Fußspitze auf einer — in ihrer Gegenständlichkeit nicht ganz deutlichen — Stufe oder Leiste, das rechte ist im Knie gebeugt und angezogen. Mit der rechten Hand stützt sich der Jüngling auf die Säulenbasis, den linken Arm hat er ausgestreckt. Über dem linken Oberschenkel liegt ein Gewand, das über die Stufe unten herabhängt. Hinter der linken Schulter wird der Rest einer zweiten Säule sichtbar. Die rechte Bildhälfte ist zerstört; es ist auch nicht mehr zu erkennen, worauf der Jüngling sitzt.

Die Figur ist, ohne daß eine inhaltliche Beziehung besteht, mit der architektonischen Umgebung leicht und zugleich fest verknüpft.

[1] Zanetti, Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani, a Venezia 1760.

[2] Dolce a. a. O S. 98; Vasari erwähnt sie versehentlich in der Giorgionevita (IV S. 97), obschon sie sich an der Merceriafassade befand, von der er selbst sagt, daß sie von Tizian ausgemalt worden sei. Crowe und Cavalcaselle sehen in der Figur eine Justitia (S 76). Im folgenden ist die traditionelle Benennung beibehalten; über die Deutung all dieser Figuren war man schon zu Vasaris Zeiten im unklaren (IV S. 96 u. 97).

Vom Kopf bis zur linken Fußspitze bildet sie eine stetig gekrümmte elastische Kurve, deren reine, zarte Führung sie mit den klaren Grundrichtungen der Architektur in Übereinstimmung setzt. Die einzelnen Teile des Körpers und der Architektur ordnen sich in die Gesamterscheinung ein, wahren aber ihre Selbständigkeit. Das Auge erfaßt mit Vergnügen die einzelnen von glatten Flächen begrenzten und durch saubere Profile geschiedenen Architekturteile, die Stufe, die in die Tiefe führende Krümmung des Sockels, den großen Würfel der Basis, die Rundung des hochstrebenden Säulenschaftes. Das stereometrische Eigenleben eines jeden Teiles ist betont. Im Körper zeigt sich bei aller Lebhaftigkeit der Bewegung eine sanfte Harmonie. Arme und Beine sind durch mannigfachen Parallelismus miteinander verbunden. Nirgendwo herrscht Unklarheit über Zusammenhang und Funktion der Glieder, obgleich das Anatomische nicht hervorgehoben ist. Der Sitz ist bequem, die Haltung, trotz des deutlichen Strebens nach Schönheit, mühelos und natürlich. Die Verbindung mit der Architektur wird durch zahlreiche Überschneidungen gelockert. Das Gefüge ist so leicht, daß der Jüngling aufstehen und weggehen könnte und es wäre so, als habe er eine schöne Bank verlassen. Der Kontur ist vielteilig, fließend, reich an kleinen Schwellungen und Einziehungen; er vermeidet alle Härten und heftigen Kontraste. Licht und Schatten sind eher im plastischen als in farbigem Sinne verwandt und am stärksten in der Figur; die einfache Plastik der Architektur war mit wenigem deutlich. Das Gewand liegt auf dem linken Oberschenkel glatt auf, staut sich ein wenig auf dem Sockel und fällt rechts in einem kleinen Zipfel über die Stufe. Die Falten- und Lichtbehandlung ist ganz schlicht, will nur die bescheidene Selbständigkeit dieses Teiles gegenüber dem Körper und der Architektur deutlich machen.

Die Judith Tizians unterscheidet sich von dem soeben besprochenen Fresko zunächst dadurch, daß ein Vorgang dargestellt ist: eine bekleidete weibliche Gestalt stemmt, vor einer Mauerarchitektur sitzend, ihr entblößtes linkes Bein auf ein abgeschlagenes Männerhaupt und sieht zu ihm hernieder. Mit dem rechten ausgestreckten Arm schwingt sie ein Schwert, die Linke stützt sie auf einen Mauervorsprung. Ihr gegenüber, von unten in das Bild hineinragend und zu ihr emporblickend, befindet sich, vom Rücken gesehen, die Halbfigur eines gepanzerten Mannes.

Der erste Eindruck gegenüber dem Fresko Giorgiones ist: die

Figuren sind gewichtiger, ihre Bewegungen heftiger, die ganze Bildfläche ist bewegter und reicher. Die Architektur setzt rechts — vom Bildrande überschnitten — mit einem breiten, schweren Pfeiler ein, vor dem würfelartig der Klotz, auf den die Judith ihre Hand stützt, vorspringt. Es folgt in einer tieferen Schicht ein dunkler Mauerstreifen von der Breite des Pfeilers. Damit schließt die Architektur gegen den Himmel ab, der das letzte Drittel der Fläche ausfüllt, und zwar mit einer einfachen vertikalen Linie ohne jede Profilierung, so daß es zweifelhaft bleibt, ob es sich wirklich um eine Mauer handelt und nicht etwa um einen Teppich. Da aber der vorspringende Klotz auch nicht profiliert ist und wir später Ähnlichem begegnen werden, so wird es eine Mauer sein. Die Architektur ist nicht wie bei Giorgione in ihrer Struktur klar; der Ansatz wird durch das Gewand der Judith verdeckt. Die einzelnen Teile sind nicht als mannigfache stereometrische Formen gegeneinander abgegrenzt, sondern große, derbe, in Hell und Dunkel kontrastierende Flächen. Der gegenständliche Wert der Architektur ist gering, ihr Zweck ornamentale Teilung der Bildfläche[1]. Zugleich aber ist sie als Masse bedeutend, viel bedeutender als bei Giorgione, und gibt dadurch der Bildfläche etwas Schweres und Angefülltes.

Die Gestalt der Judith ist entsprechend dem Charakter der Architektur mit einem Gefühl für volles, schweres Volumen gebildet. Gleichzeitig macht sich ein Streben nach lebhaftem und pathetischem Ausdruck bemerkbar. Da diese beiden Momente nicht gegeneinander ausgeglichen sind, entsteht ein heftiger, fast gewaltsamer Eindruck, der sich sehr von Giorgiones Harmonie unterscheidet. Man kann von der Figur nicht sagen, daß sie eine mühelose Haltung habe und sich der Architektur leicht einfüge. Das Sitzmotiv ist ähnlich; aber während der Jüngling Giorgiones an den Formen der Architektur eine wirkliche Stütze findet, obschon sein elastischer Körper ihrer gar nicht bedarf, gleitet hier der um soviel schwerere Körper von den glatten Mauerflächen gleichsam ab, und die Hand, die bei Giorgione leicht auf dem Sockel aufliegt, umklammert hier den einzigen Vorsprung, der sich ihr bietet. Das rechte Bein verschwindet, von einem schweren Gewande verhüllt, hinter dem abgeschlagenen Haupte, so daß man nicht weiß, ob es irgendwo auftritt oder frei

[1] L. Justi (a. a. O I S. 245) nimmt diese Art, die Architektur zu verwenden, auch für Giorgione in Anspruch. Vgl. hierzu Kapitel 4.

hängt. Eine solche Unklarheit wäre in dem durchsichtigen Stile Giorgiones undenkbar, stimmt aber mit Tizians Behandlung der Architektur überein. Die Bewegungen im Körper der Frau schließen sich nicht in weichem Fluß zusammen; Tizian zeigt die Energie in der besonderen Richtung eines jeden Teils, das aufgestemmte rechte Bein, die den Mauervorsprung umklammernde Hand, den weit ausgestreckten, das Schwert schwingenden Arm. Dabei kann er Härten nicht vermeiden; die einzelnen Richtungen des Körpers und der Architektur fahren gegeneinander und zerschneiden sich. Die Glieder sind derb, im Verhältnis zu Giorgione fast plump. Die Führung des Konturs ist gerade, weniger beweglich, unausgeglichen.

Aber dadurch, daß die einzelnen Körperteile mehr für sich als im Zusammenhang gezeigt und bewegt werden und weit ausgreifen, tragen sie dazu bei, die gesamte Bildfläche ornamental zu beleben. Und daß dies nicht eine zufällige Nebenwirkung der mangelhaften Beherrschung des menschlichen Körpers ist, sondern daß hier eine ganz bestimmte ornamentale Bildvorstellung waltet, erhellt aus der Behandlung des Gewandes und den Bemühungen, die Tizian anstellt, um die Härten der gegeneinander laufenden Richtungen zu mildern. Im Gewand wird ein linearer Reichtum entfaltet, der den Zusammenhang des Körpers vollends zerschneidet. Wie in einem Stern sind alle Richtungen in der Schleife unterhalb der Brust zusammengefaßt[1]. Strahlenförmig laufen dünne Fältchen an den Ärmeln und der Brust zusammen, die Richtung betonend. Um den Unterkörper staut sich die schwere Masse des Gewandes in einer Fülle schnörkelhafter Falten. Wie Inseln nur tauchen die nackten Teile empor.

Was die Bemühungen anlangt, lineare Härten zu mildern, so beachte man, daß der Ärmelumschlag des rechten Armes der Judith genau mit der Mauerkante sich deckt, daß die Bewegung des linken Armes in der Kante des Mauerklotzes sich unmittelbar fortsetzt, und daß schließlich der Scheitel der Judith in einer Höhe mit dem Mauergesims liegt. Während Giorgione den Körper als eine Einheit durch Überschneidung von seiner Umgebung löst, bindet ihn Tizian durch die Richtung einzelner Teile in die Umgebung, läßt sich also von einem rein ornamentalen Gedanken leiten. Freilich ist der Erfolg noch gering; ein Problem ist mehr gestellt als ge-

[1] Ein ähnliches Sternschleifenmotiv in einem viel späteren Bilde, dem Porträt des Federigo Gonzaga im Prado.

löst; es ergibt sich aber aus einer dem Giorgione fremden Bildvorstellung.

Der in das Bild hineinragende Gepanzerte steigert durch seine untergeordnete Stellung und die ruhigen, glatten Flächen seines Panzers die Pracht und das bewegte Pathos der Hauptfigur[1]. Er ist durch seinen Blick fest mit der Judith verbunden; der Kappenrand und das scharfe Profil geben dem Blick eine besondere Intensität.

Die vier übrigen Fresken bringen nur Figuren ohne bestimmte Umgebung. Sie bestätigen die Analyse der beiden ersten. Wenn wir die stehenden Gestalten des „Calzabruders“ (Zanetti Taf. 7) und der nackten Frau (Zanetti Taf. 3) vergleichen: schon das Stehen ist verschieden; bei Giorgione leicht, beweglich in den Hüften, mit weicher Ausbiegung der Schenkel und Waden, bei Tizian schwer und unelastisch, mit viel geringerer Beweglichkeit im Kontur; das einfach Senkrechte noch betont durch die harte Mantelkante, deren Zug sich unmittelbar im Bein fortsetzt — Flächenbindung statt lösender Überschneidung. Die Hände sind auf den Rücken gelegt. Tizian weiß mit ihnen in der Frühzeit nicht viel anzufangen und versteckt sie gern. Der äußere Kontur des Mantels ist so wenig aus der darunter verborgenen Körperbewegung erklärlich, daß man ihn ganz unabhängig vom Körper, rein als flächenteilende Linie auffaßt. Dann der Kontrast heller und dunkler, aber nicht modellierender Flächen und derjenige dünner ornamentaler Strahlenfältchen und schwerer Mantelmasse. In der Bewegung des Kopfes, im Blick und in den wirren Haaren ist wieder der Wunsch nach lebhaftem Ausdruck. Dagegen das feine, herzförmige Oval Giorgiones in reiner Vorderansicht mit den gleichmäßig dunklen Augenhöhlen.

Schließlich die beiden weiblichen Akte Tizians (Zanetti Taf. 5). Anscheinend ist die Fläche in ähnlicher Weise wie bei der Judith durch dunkle Mauerwände geteilt gewesen, an die die Gestalten herangesetzt waren. Diese Akte kommen Giorgione am nächsten, der rechte dem sitzenden Jüngling. Durch die Nacktheit war hier eine größere Klarheit der Zeichnung gefordert, und auch der Kopf ist im rundlichen Oval und in der Proportionierung ähnlich. Aber der Körper ist massiver, die Bewegung gewaltsamer. Wie der Arm heraufgerissen und der Kopf umgewandt wird und blickt, wie das hochgezogene Knie sich nicht in deutlicher Überschneidung vom

[1] Das Motiv, eine Figur von unten in das Bild hineinragen zu lassen, möchte seinen Ursprung in Stifterhalbfiguren des Quattrocento haben.

rechten Arme abhebt, das ist grundverschieden von Giorgione. Man sehe daneben die sitzende weibliche Gestalt Giorgiones (Zanetti Taf. 2): still zusammengenommen, keine ausfahrenden Glieder, ganz ohne Pathos.

Die Fresken in der Scuola del Santo zu Padua.

Das nächste mit einem festen Datum sicher überlieferte Werk sind drei Fresken im Versammlungssaal der Scuola di S. Antonio zu Padua. Es ist eine Quittung Tizians vom 2. Dezember 1511 erhalten, in der er den Empfang von vier Golddukaten als Restzahlung für drei in der genannten Scuola gemalte „quadri“ bestätigt[1]. Im ganzen ist der Saal mit siebzehn Fresken geschmückt, auf denen Wunder des heiligen Antonius dargestellt sind. Die Quittung bezeichnet die Fresken Tizians nicht näher; erst Ridolfi gibt eine genaue Beschreibung[2]. Doch kann es bei dem Stil und der Qualität der übrigen nicht zweifelhaft sein, daß Ridolfi die richtigen nennt. Es sind dies in der Reihenfolge Fresko I, XI und XII[3]. Wir wissen nicht, woraus diese räumliche Trennung sich erklärt. Es liegt nahe anzunehmen, daß die Geschichten in einer von den Auftraggebern gewünschten Ordnung aufeinander folgen sollten, und daß Tizian bestimmte Geschichten gewählt hatte oder damit betraut worden war. Ebenso erfahren wir aus der Quittung nicht, ob mit der räumlichen Trennung auch eine zeitliche zusammenhängt. Die Fresken sind öfters restauriert und übermalt worden und nicht mehr in gutem Zustand[4].

Auf Fresko I ist das Wunder dargestellt, wie der heilige Antonius einem neugeborenen Kinde die Sprache gibt, damit es für die Unschuld seiner Mutter zeuge, die von ihrem Gatten des Ehebruchs bezichtigt wird.

Inmitten einer größeren Anzahl von Menschen kniet, von der Seite gesehen, ein Mönch und hält den rechts von ihm stehenden Eltern das Kind entgegen. Die angeklagte Mutter hat eine ruhige, aufrechte Haltung, die an drei sie begleitenden, eng an den rechten Rahmen anschließenden Frauen eine Stütze findet. Sie ist in ganzer Gestalt sicht-

[1] Abgedruckt bei Gonzati, La basilica di S. Antonio di Padova, Padova 1852 Bd. I S. CXLIII; auch bei Crowe und Cavalcaselle S. 107 Anm. 58.

[2] A. a. O. I S. 156.

[3] Die Fresken XI und XII werden im folgenden mit II und III bezeichnet.

[4] Bei Gonzati (a. a. O. S. CXLIV) der Bericht des Francesco Zanoni vom Jahre 1748 über den schlechten Zustand, in dem er die Fresken vorfand, als er es übernahm, sie zu restaurieren.

bar, ganz im Profil, der Kopf hell beleuchtet. Der links dicht hinter der Mutter stehende Vater macht bestürzt einen Schritt vorwärts, dem Mönch entgegen und hat den Kopf gesenkt. Zwischen ihm und dem Mönch, gerade hinter dem Kind steht Antonius; sein den Eltern zugewandter Kopf und seine leicht erhobene Rechte verdeutlichen das Wunder. In der Lücke zwischen ihm und dem Vater wird der Kopf eines zuschauenden alten Mannes sichtbar. Auf der linken Seite sind nur Zuschauer. Sie nehmen lebhaft teil an dem wunderbaren Ereignis; zwei Jünglinge kommen in schnellem Laufe herzu; ein anderer Jüngling dicht hinter dem knienden Mönch wendet sich erklärend und herbeirufend zu ihnen um. Hinter ihm die Köpfe von drei weiteren männlichen Zuschauern, die aufmerksam auf das Kind blicken. Diese linke Zuschauergruppe befindet sich vor der dunklen Mauer eines Gebäudes, die, das Bild in der Mitte teilend, oben vom Rahmen überschnitten wird. Ein rundbogiges Tor und darüber ein rundbogiges Fenster sind in ihr erkennbar. Vor der Mauer steht auf einem hohen Postament, dem linken Rahmen zunächst, eine helle antike Statue. Rechts vom Gebäude sieht man ins Freie, auf einen Hügel mit einigen Bäumchen.

Wie am Fondaco läßt Tizian die Figuren in starker Bewegung aus sich herausgehen und mit der Umwelt in Beziehung treten. Wir erkennen sofort, daß zwischen dem Kinde und den Eltern der wunderbare Vorgang sich abspielt. Das Kind strebt der Mutter entgegen; seine Bewegung wird unterstützt durch die parallele Haltung des knienden Mönches, durch Kopf- und Handbewegung des Antonius und durch die heraneilenden Jünglinge. Die hiermit und untereinander kontrastierende Haltung der übrigen Zuschauer verstärkt den Eindruck eines bewegten Ereignisses. Jedoch ist Tizian hier noch nicht imstande, in der den Kern der Handlung veranschaulichenden Hauptbewegung alle Kräfte so zu sammeln, daß diese Bewegung für die Gestalt der Gruppe und des Bildes bestimmend würde. Es entsteht mehr der Eindruck einer Bewegtheit im allgemeinen als der einer konzentrierten, strömenden Bewegung. Es liegt dies daran, daß der Jüngling, der hinter dem genau in der Mitte der Gruppe knienden Mönch steht und nach links blickt, zwar völlig im Sinne der Handlung gedacht, aber dem nach rechts blickenden Antonius nicht genügend subordiniert ist, so daß man aufgefordert wird, von der Mitte des Bildes gleichmäßig nach beiden Seiten zu blicken. Und in dem vordersten der heraneilenden Jünglinge erleidet die Bewegung eine leichte Hemmung, weil der Jüng-

ling durch seine Stellung und die Stattlichkeit und farbige Pracht seiner Erscheinung so sehr der Mutter auf der rechten Bildseite entspricht, daß die beiden wie Eckpfeiler der ganzen Gruppe wirken.

Alle Figuren stehen dicht beieinander, bilden eine geschlossene, isokephale Gruppe. Diese Geschlossenheit erhält durch das schwere Volumen der einzelnen Figuren den Charakter der Masse. Die Figuren sind von ungegliederter Schwere. In großen Flächen umhüllen die Gewänder die Körper bis auf den Boden Jede lösende Bewegung der Arme ist vermieden; bei vierzehn Personen sind nur vier Hände zu sehen. Auch die Beine und Füße werden fast nie gezeigt. Trotzdem stehen die Figuren sehr fest durch ihr nicht aus der Vertikallage gerücktes Gewicht. Die Gruppe ruht auf dem Boden auf wie ein Block, aus dem nur die Köpfe frei aufragen. Dieser Block ordnet sich in das Bildganze als ein liegendes, die untere Bildhälfte ausfüllendes Rechteck ein. Darüber zwei stehende Rechtecke, links das dunkle der Architektur, rechts das helle der Landschaft. Und zwar kann man von Rechtecken sprechen, ohne den Gegenständen Zwang anzutun. Die Architektur ist eine dunkle, der Bildebene parallele Wand; ihr vertikaler Abschluß gegen die Landschaft — analog der Mauer auf der Judith — glatt wie bei einem Brett. Der dunkle Torbogen, das Fenster darüber und die helle Statue sind wesentlich ornamentale, d. h. in der Fläche bleibende Belebung, selbst wenn man eine ursprünglich deutlichere Durchbildung annimmt. Die Landschaft ist silhouettenartig und hat ein wohlberechnetes, auf die Rahmenrichtungen Bezug nehmendes lineares Spiel der Bäume. Es besteht kaum irgendwelche Tiefe. Ein einheitlicher Bildraum ist nicht vorhanden; die Gruppe schneidet der Architektur und der Landschaft die Verbindung mit dem Boden vorne ab. Wiederum ist an die Judith zu erinnern.

Diese Zusammensetzung von drei großen, klar umgrenzten Flächen, deren Lage zueinander durch Vertikale und Horizontale sehr bestimmt ausgedrückt ist, sichert dem Bilde Festigkeit und Übersichtlichkeit. Das Problem der Judith, die Versöhnung der Figuren und ihrer Bewegungen mit dem Bildganzen durch linear-ornamentale Mittel, ist gelöst, aber in der Weise, daß Figur und Bewegung in eine mehr allgemeine, auf Symmetrie und planimetrische Momente Rücksicht nehmende Anordnung eingeschlossen sind.

Die beiden anderen Fresken unterscheiden sich von dem ersten in verschiedener Hinsicht. Der wichtigste Unterschied ist, daß sie fortgeschrittener sind; sie geben deutlich den Weg an, den die Ent-

wicklung Tizians nimmt. Daneben aber zeigt die Bildung der einzelnen Form, der Zug der Linien, durchgehend eine Vergröberung, die es unmöglich erscheinen läßt, hier die Hand Tizians rein zu erkennen. Entweder haben diese Fresken stärker durch Übermalungen gelitten oder Tizian hat einen Gehilfen gehabt; eine allerdings unsichere Überlieferung nennt den Domenico Campagnola[1]. Mit Sicherheit ist die Sache nicht auszumachen. Diese geringe Qualität muß hervorgehoben werden, damit nicht von vornherein eine Unbestimmtheit der Begriffe entstehe, die später verderblich werden könnte. Weil aber nur einzelne Formen geringer sind, das Bildganze jedoch durchaus tizianisch ist, wird die Erkenntnis der Tendenzen Tizians kaum erschwert.

Der Darstellung auf Fresko II liegt die Erzählung zugrunde, wie Antonius eine Frau, die von ihrem Gatten aus Eifersucht ermordet worden ist, wieder zum Leben erweckt.

Tizian macht die Vorgeschichte, den Mord, zum Hauptgegenstande. Vor einem steil aufragenden Erdhügel, der oben mit Bäumchen bestanden ist, liegt am Boden die Frau und hebt in Abwehr ihren rechten Arm gegen den von hinten sich über sie beugenden Mann, der eben mit einem Dolche zuzustoßen im Begriff ist. Rechts an dem Hügel vorbei sieht man in der Ferne den Reuigen vor Antonius knien; dieser hat noch einen älteren Mann als Begleiter[2].

Man kann daraus, daß Tizian den leidenschaftlichsten Moment der Erzählung gewählt hat, von vornherein auf sein Temperament schließen. In der hingestreckten Frau wird wie am Fondaco seine Vorliebe für die heftige und zugleich großartig sich zur Schau stellende Handlung deutlich, verbunden mit dem Gefühl für die bedeutende Schwere der menschlichen Erscheinung. Die Frau liegt mit dem Oberkörper und dem Kopf nach der Tiefe zu. Der Unterkörper bietet sich vor allem dem Auge dar; ein ausgedehnter gelber Mantel verbindet ihn breit mit dem Boden. So kommt das schwer Hingesunkene, die Unfähigkeit, sich wieder aufzurichten, kräftig zum Ausdruck. Die Bewegungen der Körperteile und der Gewänder werden in den Beinen, dem rechten Arm, dem gespannten Hals-

[1] Auf einer Zeichnung des Cabinet Crozat las Mariette (Abecedario I S. 294) einen angeblich von Domenico Campagnola stammenden Vermerk, daß dieser in Gemeinschaft mit Tizian in der Scuola del Santo und in der Scuola del Carmine gearbeitet habe (zitiert nach Hadeln, Ridolfi I S. 156 Anm. 2); vgl. auch Crowe und Cavalcaselle S. 108 u. Anm. 59.

[2] Es ist nicht ganz deutlich, ob nicht noch ein zweiter Begleiter dabei ist.

muskel, dem Ärmelbausch und der scharfen Schräge des Hemdes über der Brust wie bei der Judith zur Richtung gesteigert. Die Richtungen aber sprengen den Körper nicht mehr; es gelingt Tizian, sie zusammenzufassen und durch sie den Körper zu beherrschen. Der so energisch abwehrende rechte Arm bildet eine deutliche Vertikale, und diese steht in so augenfälligem Verhältnis zu der durch den unteren Bildrand gestützten Horizontale der Beine, daß der Körper wie eingespannt ist zwischen diese Grundrichtungen des Rahmens. Es ist ihm — im Gegensatz zu Giorgione — jede Beweglichkeit genommen; er ist unverrückbar in der Fläche festgelegt.

Die Figur des Mörders ist nicht gut erhalten; diesem Umstand wird man die fast hölzerne Wirkung zur Last legen müssen. An Gehilfenarbeit muß nicht notwendig gedacht werden. Auch das erste Fresko und die Fondacofresken haben sehr derbe Formen, und das Bewegungsmotiv ist dem Jüngling mit der Stange auf Fresko I sehr ähnlich. Komplizierte Stellungen haben Tizian in der ersten Zeit überhaupt große Mühe gemacht. Dagegen fällt es schwer, bei den Figuren des Hintergrundes an Tizian zu glauben[1].

Die Gruppe ist rings von dem Erdhügel umgeben. Dieser erfüllt den bei weitem größten Teil der Bildfläche; er setzt oben links ein und zieht sich in bewegtem Kontur nach rechts, wo er noch hoch über dem unteren Bildrande auf den rechten Rahmen stößt. Er ist wie die Architektur auf Fresko I eine dunkle, der Bildebene parallele Wand. Seine große Ausdehnung gestattet nicht, ihn als Teil eines größeren landschaftlichen Ganzen zu empfinden; auch fehlt jede räumliche Anweisung. Der gegenständliche Charakter tritt hinter dem Dunkelheitswert zurück. Man sieht den Hügel als Fläche, seinen Kontur als Linie. Diese Linie aber ist — und das ist ein neuer Gedanke gegenüber der allgemeinen Einteilung des Fresko I — in ihrer Form bestimmt durch die Figuren. Sie wiederholt rechts im großen den rechten Kontur des Mannes und der Frau. Außerdem werden die in diesen beiden angelegten Richtungen aufgenommen und verstärkt. Von der rechten Fußspitze des Mannes geht ein Zug nach rechts oben zu der vorspringenden Graskuppe und den darauf wachsenden Bäumen, und ein ebensolcher Zug geht von rechts unten über die Frau und den Dolch zu den Bäumen links oben. In der sehr sorgfältigen Bildung des Geästes

[1] In diesen Figuren möchte am ehesten die Hand des Domenico Campagnola zu erkennen sein. Seine Fresken am Lettner in S. Maria in Vanzo in Padua zeigen den gleichen Zug ins Plumpe und Breite.

zeigt sich wie auf Fresko I deutlich das Bestreben, die anlaufenden Richtungen dem Rahmen anzugleichen. Es wird also die Gruppe mit ihrer Umgebung durch die rein linear-ornamentalen Mittel der Angleichung und Richtungsidentität in der Fläche verbunden.

Aber wenn auch die Figuren die Anregung zum Aufbau des ganzen Bildes geben, so sind sie doch selbst durch den Hügel in ihrer Wirkung behindert. Indem Tizian die Bildteile als Flächen durch lineare Mittel untereinander in Beziehung setzt, macht er den Bildwert des einzelnen Teiles in hohem Grade abhängig von seiner Ausdehnung in Fläche und Linie. Der Erdhügel übertrifft aber die Figuren um ein Bedeutendes an Flächenausdehnung, und sein so lebhafter Kontur entzieht den Figuren, gerade weil er ihr Motiv wiederholt, einen Teil ihrer Kraft. Der Vorteil der reicheren Farbe und das höhere Interesse, welches man von Natur dem Menschen entgegenbringt, genügen nicht, den Figuren das Übergewicht zu sichern. Die ornamentale Vorstellung ist bereichert, aber noch nicht geklärt.

Fresko III bringt wieder das Wunder selbst zur Darstellung. Es ist die Geschichte von der Heilung des Beines. Ein Jüngling hat seine Mutter geschlagen und sich dann in seiner Reue selbst ein Bein abgehauen; auf Bitten der Mutter heilt es Antonius ihm wieder an.

Der Jüngling liegt nahe dem unteren Bildrand lang hingestreckt am Boden. Sein Kopf ist auf den Schoß einer Frau gebettet, die man für die Mutter nehmen wird. Sie legt dem Jüngling die Hand auf die Stirn und beugt den Kopf zu ihm nieder; ihr Körper ist stark vom linken Bildrande überschnitten. Zu Füßen des Jünglings, dicht hinter ihm steht Antonius, beinahe en face; sein rechter Arm ist gegen den Jüngling ausgestreckt, in eben der Richtung hat er Kopf und Oberkörper vorgebeugt. Gleich rechts neben der Mutter kniet eine jugendliche Frau, die den Kopf im Profil gegen Antonius aufrichtet. Zwischen ihr und dem Heiligen blickt ein Jüngling, das Gesicht von dichten Locken umgeben, eifrig auf den Liegenden. Rechts von Antonius werden zunächst hinter ihm der Kopf und die gepanzerte Schulter eines Kriegers sichtbar. Weiter rechts noch zwei aufmerksame Zuschauer; der vordere, in ganzer Gestalt und von der Seite gesehen, schließt die Gruppe nach rechts gegen den Rahmen ab. Von dieser Hauptgruppe etwas abgetrennt, obschon dicht an sie nach der Tiefe anschließend, ist eine zweite Gruppe von vier Zuschauern, die über den knienden Frauen vom linken Bildrand bis zum Jüngling mit den Locken sich hinzieht: eine Frau,

die zwei älteren Männern den Vorgang zu erzählen scheint. Links von ihr noch ein männlicher Kopf. Die Szene ereignet sich im Freien. Hinter den Figuren, links neben Antonius ist der Stamm eines großen Baumes, der oben vom Rahmen überschnitten wird. Dahinter breitet sich eine weite Landschaft aus: links eine Stadt auf einem Hügel, davor eine Wiese mit einer Herde, schließlich rechts ein ebener Horizont.

Wiederum ist also wie auf Fresko I die ganze untere Hälfte des Bildes von Figuren erfüllt, wiederum stehen alle dicht beisammen. Aber während dort die handelnden Personen eingeschlossen waren in eine Gruppe, die nach allgemeinen statischen und planimetrischen Rücksichten geformt und, wenn man es mit Schärfe ausdrückt, in der Bildrechnung als Ganzes vor dem Einzelnen vorhanden war, ist hier die Beziehung zwischen Antonius und dem liegenden Jüngling wirklich das Hauptmotiv der Gruppe. Die Beziehung wird hergestellt, indem Antonius seinen Arm gegen den Kopf des Jünglings ausstreckt. Die Bewegung wird von den beiden Frauen aufgenommen und durch den Jüngling mit dem Lockenkopf verstärkt. Da nun der liegende Jüngling bis an den linken Bildrand geschoben ist, Antonius aber bereits auf der rechten Seite steht und durch sein weites Gewand mit den Zuschauern verbunden ist, die die Gruppe an den rechten Bildrand anschließen, so hat sein Gestus eine über die ganze Bildbreite sich spannende Kraft. Im Gegensatz zu den vielen hemmenden Vertikalen des ersten Freskos haben wir hier nur eine, eben in dem rechten Zuschauer und von ihm eine ununterbrochen herabsinkende Schräge. Im Jüngling schließlich eine kräftige Horizontale.

Die Figuren werden schärfer unterschieden, ihre Bewegungen und der Ausdruck intensiver. Eine Geste, wie die erzählende Frau sie hat, kommt auf dem ersten Fresko nicht vor. Der ausgestreckte Arm des Antonius sticht der aufblickenden Mutter geradezu ins Gesicht. Die Köpfe sind eckiger, ein scharfes Profil herrscht vor. Die enge Verbindung verschieden gerichteter Köpfe, die schon auf dem ersten Fresko vorkommt, ist hier bei dem des Antonius und dem wie an ihn angeklebten Kriegerkopf mit viel entschiedenerem Kontrast bis ins Gewaltsame getrieben.

Aber so deutlich die Fortschritte sind, so sehr Tizian sich bemüht, die Gruppe zu gliedern, indem er die Figuren im Sinne der Handlung bewegt und ordnet, so wenig ist er schon am Ziel. Die Gruppe bildet immer noch einen geschlossenen schweren Block. Sie

ist so gedrängt, daß die Wenigsten in ganzer Figur sichtbar werden; Hände und Füße werden immer noch nach Möglichkeit verdeckt. Die Masse ist noch schwerer geworden, da die Figuren im Verhältnis zur Bildfläche größer sind. Der Jüngling zieht sie bis an den unteren Rahmen herab. Die Aufreihung und gleiche Höhe der Köpfe ist zwar vermieden, aber doch nicht in dem Maße, daß man sich ihrer nicht mehr erinnerte. Es entsteht fast der Eindruck des gestörten Gleichgewichtes. Der Zwischenraum zwischen den rechten Figuren erscheint als Lücke, die linke Seite überlastet. Was Tizian im zweiten Fresko gelungen ist, die einzelne Figur mit Richtung zu durchdringen und so zu ordnen, gelingt ihm hier bei der komplizierteren Aufgabe noch nicht.

Die Gruppe fügt sich nicht als einfache planimetrische Figur ins Bildganze. Eine so ruhige Form hätte sich nicht mit dem Streben nach gesteigertem Ausdruck vertragen. Über ihr sind die bewegten Formen der Landschaft. Die aufsteigende Masse des Hügels mit der Stadt ist ein Gegengewicht gegen die herabsinkende Masse der Gruppe, und in demselben Sinne wirkt der kräftige Baumstamm; allmählich ansetzendes Laubwerk mildert seinen Aufprall auf den oberen Bildrand. Es ist aber zu beachten, daß trotz der weiten Landschaft ein einheitlicher Bildraum auch hier nicht besteht. Gruppe und Landschaft sind nur übereinander, nur in der Fläche aufeinander bezogen, durch den Stamm linear gebunden. Wohl aber entsteht in der Gruppe und auch in der Landschaft durch die Bewegung der Massen ein räumlicher Effekt, der die Reinheit des linearen Spiels beeinträchtigt. Vorgreifend sei bemerkt, daß Tizian das Problem des Raumes zunächst nicht aufnimmt, sondern sich das Bild von der Fläche her erobert.

Auch im Kolorit unterscheidet sich das dritte Fresko von dem ersten im Sinne der späteren Entwicklung. In Fresko I reiht Tizian eine Menge an sich schöner und leuchtender Farben beziehungslos nebeneinander. In der einzelnen Figur werden gern so viele Farben, als angeht, gehäuft. So sind beim Jüngling mit dem Mantel der Mantel weiß, das Wams grün, die Mütze rot, die Beinkleider gelb und braun gestreift. Daneben kommen allerdings auch große Farbflächen vor, wie das Rot im Gewand der Mutter; aber auch da werden noch bunte Säume und Muster aufgesetzt. Es besteht eine Vorliebe für graue, violette und ockerfarbene Nuancen. Bei Fresko III werden die Farbflächen größer, die bunten Streifen fallen fort. Tizian wird sie als wirkungslos und kleinlich empfunden

haben. Auf die einzelne Figur werden nicht mehr so viele Farben verwandt. So hat der Zuschauer rechts Rot im Mantel und in der Mütze. Es beginnt die Herrschaft weniger starker Farben, die durch Gleichklang und Kontrast untereinander in Beziehung treten und dadurch zu der innigen Verbindung der einzelnen Bildteile beitragen. So wird das Rot des Zuschauers in dem liegenden Jüngling und in dem Jüngling mit dem Lockenkopf aufgenommen und zu dem Grün der beiden knienden Frauen in bewußten Gegensatz gebracht.

Das dritte Fresko ist wie Fresko II nicht in gutem Zustand. Über den linken Arm des liegenden Jünglings herrscht Unklarheit. Die Landschaft hat durch Übermalung einen fatalen, giftig grünen Ton bekommen, auch dürfte das Spiel der Wolken präziser gewesen sein. Die einzelnen Formen der Figuren sind zum Teil grob und sehr breit. Doch kann dies auch hier seinen Grund ebensogut in der schlechten Erhaltung wie in der Mitarbeit eines Gehilfen haben.

Der Trionfo della Fede.

Bei den wenigen und schlecht erhaltenen Werken, die uns aus Tizians früher Zeit sicher überliefert sind, verdient eine Holzschnittfolge, der Trionfo della Fede, die Tizian nach dem Bericht Vasaris im Jahre 1508 herausbrachte, große Beachtung. Trotzdem der wenig zuverlässige Vasari der einzige zeitgenössische Zeuge der Urheberschaft Tizians ist[1], wird man ihm unbedenklich Glauben schenken können, da es sich in diesem Falle nicht um eines der vielen Tafelbilder handelt, bei denen eine Verwechslung leicht möglich war, sondern um eine große Folge von Holzschnitten, wie sie um diese Zeit ganz einzig in Venedig dasteht. Nur wissen wir nicht, ob Vasari mit dem Datum 1508 recht berichtet gewesen ist. Um daher für die chronologische Einordnung einige Anhaltspunkte zu haben, bespreche ich die Folge erst jetzt, nach den Paduaner Fresken. Sie ist von Kristeller in einer Publikation der graphischen Gesellschaft eingehend gewürdigt worden[2]. Dargestellt ist ein Triumphzug Christi. Der aus der Antike übernommene Triumphzug war in der Renaissance sehr beliebt und wurde auch auf das kirchliche Gebiet über-

[1] VII S. 431. Aus der sehr genauen Beschreibung läßt sich entnehmen, daß Vasari die Holzschnitte gut gekannt hat.

[2] Graphische Gesellschaft, I. Veröffentlichung 1906.

tragen[1]. Ich schließe mich in der Beschreibung Kristeller an: „Adam und Eva, denen ein in Wolken schwebender Engel mit dem Kreuze den Weg weist, eröffnen den Zug. Ihnen folgen Vertreter des Alten Bundes, unter denen Noah, Moses, Josua, Abraham, Jonas und David kenntlich gemacht sind. An sie schließen sich die Sibyllen und Propheten an. Posaunen blasende Engel, der gute Schächer mit dem Kreuz und die Innocenti des Bethlehemitischen Kindermordes, als die ersten unbewußten Märtyrer, schreiten unmittelbar vor dem Wagen, auf dem Christus mit dem Zepter in der Hand auf der Erdkugel thront. Die symbolischen Gestalten der vier Evangelisten ziehen den Wagen, dessen Räder von den Kirchenvätern mit gewaltiger Kraftanstrengung bewegt werden. Dem Wagen folgen, von Johannes dem Täufer geführt, die Apostel, die Bischöfe der Kirche, dann in dichtem Zuge die heiligen Märtyrer. Hinter dem Riesen Christophorus schließen die Bekenner Christi, Mönche und Eremiten den Zug. Zwei Frauen mit Palmzweigen am äußersten Ende scheinen noch unter dem Triumphbogen, durch den der Zug gegangen ist, und der durch zwei riesige Pfeiler- und Säulenpostamente angedeutet wird, zu stehen.“

Tizian gibt den Zug in der Weise, daß auf jedem Blatt der Folge mit Ausnahme des dritten, auf dem Christus dargestellt ist, eine Reihe von fünf bis sieben Figuren, dem Beschauer zunächst, in ganzer Gestalt sichtbar, lebhaft vorwärts schreitet. Hinter ihnen ist eine Menge weiterer Figuren, von denen aber nur die Köpfe gezeigt werden; die Körper bilden eine dichte, schwere, dunkle Masse, von der die vorderen Figuren sich hell abheben. Es ist die undurchlässige Wand der Paduaner Fresken. Alle Köpfe sind in gleicher Höhe. Die Wand schließt nach oben horizontal ab[2]. Aus dem Kampf der Bewegung mit der Masse entsteht wieder jenes schwere, drängende Pathos, das wir vom Fondaco und den Paduaner Fresken her kennen. Dieser Kampf ist nicht nur zwischen der Masse und den bewegten vorderen Figuren, sondern auch in diesen selbst. Sie sind kräftig und von vollem Volumen, die Gewänder umschließen sie in weiten Flächen und großen Bäuschen. Bei allem Streben Tizians nach differenzierter Bewegung kommt er doch über ein breites Schreiten nicht hinaus. Man wird mit Aus-

[1] Vgl. Jakob Burkhardt, Kultur der Renaissance, 10. Aufl. II S. 141.

[2] Daß eine solche Anordnung nicht aus dem Motiv des Zuges notwendig sich ergibt, zeigt Mantegnas Triumphzug Cäsars. Das Motiv kam Tizian höchstens entgegen.

nahme der Kirchenväter kaum eine Figur finden, die von der senkrechten Mittelachse abweicht und sich nicht in ein stehendes Rechteck bringen läßt. Es ist dieselbe Aneinanderreihung wie auf dem ersten Paduaner Fresko. Füße und Hände der Vordersten werden zwar mehr gezeigt, aber hier sowenig wie auf den Fresken entsteht die Bewegung durch klare Artikulation des Körpers. Das linke Bein des Noah, das Standbein, ist durch das Gewand verdeckt, ebenso das Abrahams. Vollends die Kirchenväter! Der Eindruck der Bewegung entsteht vielmehr durch das lebhafte Lineament und den Kontur der Gewänder — die flatternden Bäusche —, durch den kräftigen Kontrast von Hell und Dunkel und durch die vielen Fahnen, Palmwedel, Kreuze und Symbole, die die Figuren tragen, und die in den verschiedensten Richtungen die Fläche über ihnen durchkreuzen. Also lauter ornamentale Motive. Zugleich füllen und beleben die Palmwedel, Fahnen und Symbole die helle Fläche über den Figuren und setzen sie mit diesen in Beziehung. Diese Beziehung ist genau so flächenhaft unräumlich wie die der einzelnen Bildteile auf den Paduaner Fresken. Auch die Konturen und Schraffen der Wolken werden in das lineare Spiel einbezogen. Gerade in diesem Beiwerk, wozu man noch die Engelsflügel und die Erdkugel, auf der Christus thront, und den Wagen, auf dem er sitzt, nehmen mag, zeigt sich Tizians derber, ausgesprochen ornamentaler Formensinn auf das allerschönste. Bei der Kugel und dem Wagen kommt noch seine Freude am vollen Volumen der Erscheinung dazu. Der Wagen gleicht einer prächtigen Brunnenschale[1]. Es wird kein Zufall sein, sondern mit Tizians Formensinn zusammenhängen, daß er sich dem Holzschnitt zugewandt und ihm zu einer neuen hohen Blüte verholfen hat[2]. Denn im Holzschnitt beruht die Wirkung mehr als bei jeder anderen Schwarzweißkunst auf großen Flächen, kräftigen Kontrasten und derbem, reichem Lineament.

Was nun die Datierung ins Jahr 1508 betrifft, so hat man keinen Grund, Vasari zu widersprechen. Denn das Wesentliche ist damit ausgedrückt: der Trionfo ist früher als die Paduaner Fresken, er hat noch nicht die Ausgeglichenheit des ersten und gar nichts von der beginnenden Konzentration und Differenzierung des zweiten und dritten Freskos. Die Fresken am Fondaco bieten zu

[1] Man mag auch hierzu Mantegna vergleichen, bei dem der sachliche Wert aller dieser Gegenstände viel stärker interessiert.

[2] Vgl. Kristeller a. a. O. Spalte 8.

wenig Vergleichsmöglichkeiten. Es mag sein, daß der Trionfo etwas näher an die Paduaner Fresken heranzurücken ist, aber wir wissen über das Tempo der Entwicklung Tizians zu wenig, um eine genaue Datierung vornehmen zu können[1].

Die Assunta.

Die Assunta[2] ist am 19. Mai 1518 in der Frarikirche zu Venedig aufgestellt worden[3]. Es liegt also zwischen ihrer Vollendung und den spätesten der bisher besprochenen Werke, den Paduaner Fresken, ein Zwischenraum von sieben Jahren; für einen in der Entwicklung stehenden Künstler eine lange Zeit. Und wirklich ist der Abstand groß. Den Fresken gegenüber ist die Assunta ein freies und reifes Bild; sie steht am Anfang jener Reihe von Bildern, die Tizians Ruhm, seine Stellung und seinen Einfluß in der Kunstgeschichte begründen. Sie bringt aber — und darauf kommt es an — eine folgerechte Weiterbildung der in jenen frühen Werken hervortretenden Tendenzen. Den allmählichen Gang der Weiterbildung werden wir später kennen lernen.

Es ist ein Hochbild, fast doppelt so hoch wie breit, von sehr großen Dimensionen, mit halbrundem oberen Abschluß. Auf einer Wolke, von Engelscharen umgeben, wird Maria gen Himmel getragen. Ihre Arme sind erhoben und ausgebreitet, der Blick ekstatisch emporgerichtet. Über ihr schwebt Gott-Vater. Ein Engel fliegt von rechts an ihn heran, ein Diadem haltend; links taucht ein Putto mit einem Kranz hinter dem Mantel Gott-Vaters auf. Eine Wolke von Engelsköpfchen umzieht in schmalem Streifen das

---

[1] Gronau (S. 27) findet den Trionfo den Paduaner Fresken so nahe verwandt, daß ihm die Vasarische Datierung um etliche Jahre zu früh erscheint.

Gronau und ebenso Phillips (S 42—44) wundern sich über das Leben in dem Zug. Phillips meint gar: „In the earlier section of his life-work the Triumph of Faith constitutes a striking exception“ Diese Verwunderung erklärt sich aus der Annahme, der junge Tizian habe völlig unter dem Einfluß Giorgiones gestanden. Aber gerade der Trionfo sollte Ursache sein, daß man es mit dem Giorgioneneinfluß vorsichtiger nehme.

[2] Venedig, Akademie Nr. 40 Signiert auf dem Sarkophag: Ticianus.

[3] Vgl. Marin Sanuto, Diarii XXV col. 418 (zitiert nach Hadeln, Ridolfi I S. 163 Anm. 1.) Da der alte Rahmen, der sich noch in der Frarikirche befindet, die Jahreszahl 1516 trägt (Hadeln ebd., Crowe und Cavalcaselle S 177) und nicht wohl anzunehmen ist, daß der Rahmen angefertigt wurde, bevor das Bild in Auftrag gegeben war, so wird Tizian von 1516 an sich mit dem Bild beschäftigt haben.

obere Halbrund. Unten die Apostel; mit Ausnahme von einem, der in der Mitte der Gruppe auf dem Rande des Grabes sitzt, alle stehend. Alle blicken empor und folgen mit lebhafter Bewegung dem Ereignis. Rechts vor dem Sitzenden eine große Rückenfigur, beide Arme emporstreckend. An sie schließt sich nach rechts ein von der Seite gesehener Apostel an, neben diesem bis zum Bildrand zwei Apostelköpfe. Links neben dem Sitzenden steht ein jugendlicher Apostel von vorne gesehen, mit der Linken das Gewand über der Brust greifend, den Kopf emporgeworfen; an ihn lehnt sich von links abermals eine Profilfigur. Ganz links und in der Lücke hinter dem Sitzenden, dunkel gehalten, die Übrigen — bewegte Köpfe, hochgereckte Arme.

Man fühlt: Die große Tafel und der bedeutende Gegenstand spornten Tizian an, etwas Außerordentliches zu leisten. Das Bild ist unerhört im damaligen Venedig. Es hat einen Reichtum an Bewegung wie keines vor ihm und wie kaum ein zweites von Tizian. Das Pathos der Judith und der Fresken ist ins Imposante gesteigert. Vor allen Einzelheiten erfüllt uns das Rauschen eines großartigen Geschehens.

Die Aufwärtsbewegung, die in dem ausgesprochenen Hochformat der Tafel liegt, ist zum alleinigen Bildgedanken gemacht. Die Bildeinheit ist nur zweidimensional, Apostelgruppe, Engelwolke mit Maria und Gott-Vater sind übereinander, wie es die Bildteile der Fresken auch sind. Wenn man will, ein Kreis über einem Rechteck. Aber im Gegensatz zu den Fresken sind die Teile nicht mehr isoliert, im wesentlichen nur nach dem Verhältnis ihrer Ausdehnung zueinander in Beziehung gesetzt, sondern, wie es sich in den Fresken anbahnt, durch ein bewegtes ornamentales Spiel ineinander verschmolzen. In drei großen Schrägen, zickzackartig, fest in den Rahmen gespannt, steigt die Bewegung empor: von rechts unten — jeder hemmende in die Tiefe führende Plan ist verschwunden — über die große Rückenfigur nach links zur Maria, in deren großer Mantelschräge nach rechts zu dem an Gott-Vater heranschießenden Engel und in diesem wieder nach links bis an den linken Bildrand. Die Schärfe wird gemildert durch zwei Gegenzüge in der linken Apostel- und der rechten Engelgruppe und durch den Putto neben Gott-Vater, in dem die Bewegung wieder ins Bild zurückflutet. Aber es ist nicht nur dieser große Zug, der die Teile verbindet; in der Madonna, in jedem Apostel, Engel und Putto ist eine so lebhafte und mannigfache zur Richtung gesteigerte Bewegung, daß davon die ganze Bildfläche als eine Einheit erstrahlt.

Die Apostelgruppe ist ähnlich der Gruppe des Fresko I eine geschlossene Wand, die die ganze Breite der Tafel ausfüllt. Aber das Massige und die vielen Vertikalen sind durch präzisere Bewegungen und wirkungsvollere Gliederung überwunden. Der sitzende Apostel ist Kern und Zäsur in einem. Er teilt die Schar in eine rechte und eine linke Gruppe, die in gegeneinanderlaufenden Richtungen zusammengefaßt sind. Ihre Führer stehen sich in pointiertem Kontrast als Rücken- und Facefigur gegenüber. Von den zwölf Aposteln sind fünf im vordersten Plan und über die ganze Breite verteilt, in ganzer Figur sichtbar. Sie geben den übrigen Halt. Die einzelne Figur ist größer geworden, die Form entwickelter. Arme und Hände agieren mit, der Unterkörper versinkt nicht mehr im Gewande. Im Gewand wechseln große Flächen mit kräftigen Faltenzügen, die die Motive der frühen Werke weiter bilden und durch ihre bestimmte Führung Lage und Bewegung des Körpers und seiner Teile verdeutlichen. In den Köpfen überwiegt ein scharfes, z. T. silhouettenhaftes Profil. Wie auf Fresko III sind verschieden gerichtete Köpfe aneinander geklebt, sich gegenseitig steigernd. Der ganze Abschluß der Gruppe gegen den Himmel ist eine wildbewegte, zerklüftete Silhouette. Mit dem hochgereckten linken Arm des vom Rücken gesehenen Apostels wird unmittelbar zu Maria übergeleitet. Der Arm berührt die Wolke, auf der Maria steht. Zwei Putten begleiten ihn. Das Jähe und Distanzlose dieser Geste — sie ist in dem rechten Arm des Antonius auf Fresko III vorbereitet — ist für Tizians Temperament bezeichnend.

Maria, eine große, kräftige Erscheinung, steht in voller Vorderansicht. Den Körper durchzieht eine leichte S-Kurve, die die Bewegung, die im ganzen Bilde aufsteigt, wiederholt. Der linke Fuß ist vor den rechten gesetzt, so daß der Körper, auf schmaler Basis ruhend, sich nach oben gegen Gott-Vater entfaltet. Der Kopf, prachtvoll gerundet, ruht auf der Folie der Haare und des Mantels. Die Brust ist eine feste Fläche. Ein schräges Schleiertuch gibt ihr Richtung. In den Armen und dem Unterkörper herrscht ein reiches Faltenspiel, das wie bei der Judith die Besonderheit jedes Teils hervorhebt, aber so bestimmt und abgeklärt ist, daß es den Körper zur Einheit zusammenschließt. Auch die gewaltige Mantelschräge zerschneidet den Körper nicht. Die Richtung des Konturs wechselt häufig und jäh. Schwere, volle Kurven werden von langen Geraden abgelöst, die von der Madonna in die Fläche strahlen, diese mit ihr verbindend. Der Kontur gewinnt eine Selbständigkeit,

die wie beim „Calzabruder“ die allgemeine Pracht der Erscheinung steigert.

In den Engelscharen ist das vielgestaltige ornamentale Leben, dem das Bild seinen Glanz verdankt, am stärksten. Sie sind dicht gedrängt, Körper an Körper, Kopf an Kopf. In ihrer Gesamtheit eine prächtige Guirlande. Alle dienen der Verherrlichung Marias. Rechts und links anbetende Engel, dazwischen Putten, die in kindlichem Spiel ihre Verehrung bezeugen. Von den ungezählten Körpern und Köpfen haben nicht zwei gleiche Richtung. Als scharfgezackte Silhouetten schneiden die Engelflügel in die helle Fläche; ihre Form kommt dem ornamentalen Gefühl entgegen. Unaufhörlich tauchen die Körper der Putten hell auf aus dem Dunkel der gedrängten Masse. Auf der rechten Seite ist der Zug zur Madonna am stärksten. In der Bewegung der Engelsköpfe ist eine richtunggebende Energie wie in dem Kopf der Frau auf Fresko II. Der helle Putto, der ganz rechts auf einer Wolke steht, faßt den Zug der rechten Seite zur Madonna in sich zusammen. Sein auf die Madonna gerichteter Blick wird aufs schärfste gespannt durch den bis an den Rahmen zurückgerissenen Arm. Es zeigt die Vorgeschrittenheit Tizians, daß ihm in einer kleinen Figur eine so konzentrierte Wirkung gelingt.

Auch Gott-Vater ist als richtungbetonende Silhouette vor die Fläche gesetzt. Er hat keinen Körper, nur Kopf und Hand, das übrige ist Mantel. Dolce, dem es sehr um den Ruhm Tizians zu tun ist, läßt in seinem Dialog den Aretino sagen, es sei ausgemacht, daß man in diesem Bild die Größe und das Gewaltige des Michelangelo finde[1]. Wirklich, man ist versucht, bei Gott-Vater, vielleicht auch bei dem stürmischen Flug des Engels neben ihm an die Sixtinische Decke zu denken. Nimmt man dann aber eine Abbildung nach Michelangelo zur Hand, so ist man erstaunt über die Kluft, die sich auftut. Wenn Tizian von der Sixtinischen Decke Kenntnis hatte, so hat er nur einen ganz allgemeinen Eindruck von Größe und Bewegung in sich aufgenommen, der sich ihm in ein rein ornamentales Spiel umsetzte. Von alledem, was man in Rom die „Zeichnung“ nannte, hat dieser Gott-Vater nichts. Er ist, was die Durchbildung des Körpers als organisches Gewächs betrifft, kaum entwickelter als etwa Carpaccios Gott-Vater auf der Glorifikation der heiligen Ursula. Und trotz der entschiedenen Fortschritte gegen-

[1] A. a. O. S. 99.

über den früheren Werken macht es auch jetzt noch Tizian wenig aus, daß über den Verlauf der Beine bei den beiden Profilaposteln Unklarheit besteht, daß das linke Bein einer so wichtigen Figur wie der des jugendlichen Apostels links vom Sitzenden hinter dessen Oberschenkel verschwindet, daß man es sich erst nachrechnen muß, wie die Madonna steht.

Von den späteren Bildern aus gesehen, bezeichnet die Assunta erst den Anfang der Freiheit, zu der Tizian sich in den ersten beiden Jahrzehnten durchgerungen hat. Die hier noch nicht völlig überwundene, beinahe planimetrische Geschlossenheit verschwindet. Das Spiel der Richtungen, das in seiner ersten Entfaltung fast explosiv erscheint, wird ruhiger, abgewogener; mit sparsameren Mitteln wird eine nachhaltigere Wirkung erzielt. Es sei nur auf die Himmelfahrt im Dom zu Verona verwiesen.

Im Kolorit hat sich die in Fresko III beginnende Herrschaft weniger starker Farben durchgesetzt. In der Madonna klingt das Rot mit dem Blau zu grandioser Stärke zusammen. Die rings darum gelegten lichten Töne des Himmels und der Engelschar schützen vor der Konkurrenz der anderen Farben. Dieses Rot und Blau wird über die Engelschar in Flügeln und Gewändern verstreut und in der Apostelgruppe in der großen Facefigur noch einmal kräftig aufgenommen. Daneben stehen in der Apostelgruppe grüne, weiße und bräunliche Töne und in der Rückenfigur ein zweites heftiges, gelbliches Rot. Das Grün, Weiß und Braun findet sich oben in Gott-Vater und dem Engel wieder, und auch hier bildet die Engelschar die Überleitung. So unterstützen die Farben, indem sie über die ganze Fläche hin in verschieden großen Teilflächen wiederholt werden und die einzelnen Bildteile in Beziehung zueinander setzen, das ornamentale Spiel der Linien. Und wie Tizian in der Linie im Vollgefühl seiner Kraft zu Übertreibung neigt, so auch in der Farbe: in späteren Jahren hätte er das bläuliche Rot der Madonna und das gelbliche der Rückenfigur nicht so grell gegeneinander gestellt.

Anhang: Zeichnungen.

Im Anschluß an diese gesicherten Werke mögen drei Federzeichnungen besprochen werden, die zwar nicht beglaubigt sind, aber am besten hier ihren Platz finden, weil sie mit den Paduaner Fresken und der Assunta in Zusammenhang gebracht werden. Es sind dies eine Mordszene (Paris, École des Beaux-Arts), die ge-

wöhnlich mit Fresko II zusammen genannt wird, eine Gruppe von Männern (Frankfurt a. M., Städelsches Institut), die deutlich Beziehungen zu Fresko III zeigt, und eine Apostelgruppe (Paris, Louvre), die als Vorstudie zur Assunta angesehen wird. Sie sind zuletzt und am ausführlichsten behandelt worden von Hadeln[1]. Es ist eine besondere Schwierigkeit, daß wir überhaupt keine beglaubigte Zeichnung von Tizian besitzen, und daß die thematischen Übereinstimmungen mit den Bildern keine zwingenden sind. Am größten sind sie bei der Zeichnung, die mit Fresko III zusammengeht, und deshalb wohl nimmt Hadeln diese zum Ausgangspunkt. Da ich jedoch Bedenken gegen diese Zeichnung habe und die „Vorzeichnung" zu Fresko II doch gar zu geringe Analogien bietet, so möchte ich umgekehrt mit der Zeichnung anfangen, die mit der Assunta zusammenhängt.

Es ist eine Gruppe von sieben Männern dargestellt, vier in ganzer Figur stehend; von zwei weiteren Stehenden sieht man die Köpfe; einer kniet am Boden mit aufgestütztem linken Bein. Nicht eine Figur ist mit der des Bildes in Übereinstimmung, auch nicht eine Geste genau. Auch die Anlage ist ganz anders, es fehlt die zentrale Figur, um die die übrigen gruppiert sind. Trotzdem möchte ich mich Hadelns Meinung anschließen, der in der Zeichnung eine Arbeit Tizians sieht und sie mit der Assunta in Verbindung bringt. Entsprechend der Apostelgruppe der Assunta sind alle Figuren im Dienst einer aufwärtsgerichteten Bewegung. Nur kommt das gewaltige Temperament Tizians ungestümer zum Ausdruck, wie es einem ersten Entwurf natürlich ist; es fehlt die Klärung. Die großen Motive der Gruppe, der Kontrast der Rücken- und der Facefigur und die Profilfiguren sind vorgebildet. Auch hier bei der Zeichnung — und das ist charakteristisch — tritt die selbständige Bedeutung des Körpers hinter der ausdrucksvollen Vereinigung aller zurück. Tizian scheut sich nicht, selbst einen Kopf durch einen anderen halb zu verdecken. Die starke Wirkung des Konturs wird besonders bei den beiden rechten Figuren deutlich. Von typischen Einzelheiten sind zu erwähnen, die krallenhaft ausgespreizte linke Hand der Rückenfigur und die schweren, zum Rund geschlossenen Ärmelbäusche, die auf dem Bild bei Maria und dem großen Engel neben Gott-Vater in höchster Vollendung erscheinen. Über die

[1] Jahrbuch der Kgl. Pr. Kunsts. Bd. 34 S. 224 ff.: „Über Zeichnungen der frühen Zeit Tizians."

Figuren hinweg und über sie hinaus ist das Papier mit einem Gewirr sachlich nicht zu bezeichnender Linien durchzogen. Tizian kommt nicht aus mit der Figur, die ganze Fläche erfüllt sich ihm mit erregtem Leben. In dieser Art der Zeichnung, der Konzeption, liegt eine äußerst wertvolle Unterstützung unserer aus den Bildern gewonnenen Beobachtung, daß Tizians Bildeinheit sich wesentlich auf ein Spiel von Linien und Flächen gründet, das über das Gegenständliche hinaus rein durch sich selbst wirkt. Rechts zwischen den zwei äußersten Aposteln öffnet sich der Blick auf eine tiefliegende Landschaft. Sie wurde ebenso wie der Boden, auf dem die Figuren stehen, nicht ins Bild übernommen, weil beide der Einheitlichkeit der Aufwärtsbewegung hinderlich gewesen wären.

Die zweite Zeichnung stellt einen Mord dar. Ein Mann, im Profil gesehen, steht mit gespreizten Beinen über eine am Boden liegende Frau gebeugt. In der Rechten führt er einen Dolch, mit der Linken hat er die Frau an der Gurgel gepackt. Die Frau ist lang hingestreckt. Mit der linken Hand faßt sie die Rechte des Mörders und sucht den Stoß abzuwehren; der rechte Arm greift quer über die Brust, die Hand krallt sich in den Boden. Das rechte Bein ist angezogen, das linke gestreckt. Hinter der Gruppe ragen zwei kräftige Bäume auf, oben vom Rahmen überschnitten.

Mit Fresko II stimmt die Zeichnung nur im Thema überein. Nun ist dieses, wie auch Hadeln bemerkt, so selten, ja einzigartig, daß man schon deshalb darauf geführt wird, die Zeichnung mit dem Fresko in Zusammenhang zu bringen. Aber sie weist auch deutliche Beziehungen auf zu der eben besprochenen Zeichnung sowohl wie zu dem Stil der Paduaner Fresken. Sie steht zu diesen in einem ganz ähnlichen Verhältnis wie die vorige Zeichnung zur Assunta.

Wiederum ist sie im Vergleich zum Fresko ungestümer. Wiederum werden nicht einzelne Motive durchprobiert, sondern Tizian gibt die Gesamtvorstellung, die die Erzählung in ihm angeregt hat, in bildmäßiger Geschlossenheit. Die beiden kräftigen Baumstämme verstärken die Wucht des Ereignisses — die spätere Ermordung des heiligen Petrus Martyr bringt die Vollendung dieses Motivs — und binden zugleich in wohlberechnetem Spiel die Gruppe in die Fläche. Die Stämme wachsen geradezu aus der Frau heraus, ohne im geringsten eine räumliche Vorstellung zu suggerieren. Der eine Stamm setzt genau die Richtung des Frauenarmes fort. Die Äste wiederholen die Schräge des Mannes. In dessen Haaren ist ein

sehr auffälliges lineares Spiel, das die Fläche füllt und belebt und gleichzeitig die Wildheit des Momentes steigern soll. Auch hier ist die Intensität der Gesamtvorstellung stärker als die Klarheit in der Darstellung des menschlichen Körpers. Der so wichtige linke Arm des Mörders ist gar nicht zu sehen, nur die Hand an der Gurgel. Ebenso ist im weiblichen Körper sehr wenig Anatomie, dagegen ganz und gar das Massige der frühen Zeit. Im Verhältnis zur Assuntazeichnung ist die Richtung weniger entwickelt. Die dunkel in sich ruhende Kreuzschraffur hat vor der richtunggebenden Parallelschraffur den Vorzug; die hellen Teile sind nicht von Linien durchzogen[1].

Die Zeichnung ist also vor der Assuntazeichnung zu datieren. Man wird sie als Vorarbeit zu Fresko II ansehen dürfen. Sie erscheint zwar freier als dieses, aber doch nicht mehr, als es die Zeichnung gegenüber dem Bild sein kann. Tizian war noch nicht sicher genug, um das schöne und kräftige Motiv der Bäume im großen zu gestalten. Auf der Zeichnung wirkte die neutrale Fläche mit. Im Bilde hätte sich die Forderung einer weiten Landschaft oder eines großartigen Himmels ergeben, der er noch nicht gewachsen war. So griff er lieber auf ein schon gestaltetes Motiv zurück und entzog sich diesen Schwierigkeiten durch die alles zudeckende Erdkulisse[2].

Auf der dritten Zeichnung sind fünf Figuren vereinigt, die sich mühelos mit Zuschauern auf Fresko III identifizieren lassen. Wir finden die beiden Männer rechts vom Antonius wieder, den Jüngling mit dem Lockenkopf und die an ihn anschließenden beiden älteren Männer. Es fehlen Antonius und der Gepanzerte hinter ihm. Deshalb, und weil die Gruppe im entgegengesetzten Sinne

[1] Die von Hadeln (a. a. O. S. 240) abgebildete Zeichnung einer Madonna mit dem Kinde (Paris, Louvre) wird von ihm meines Erachtens richtig um dieselbe Zeit datiert wie die der École des Beaux-Arts. Ich verweise im übrigen auf Hadelns Ausführungen und hebe nur die vorzügliche Qualität und die sehr reiche, bildmäßige Haltung des Blattes hervor.

Dagegen kann ich — um es nur nebenbei zu erwähnen — Hadeln nicht zustimmen, wenn er die Zeichnung einer jungen Frau im Teylermuseum in Haarlem (S. 241) dem Tizian zuschreibt. Die von ihm nur in der Nasen- und Mundpartie beobachtete Schwäche ist vielmehr für das ganze Blatt charakteristisch. Die Strichführung ist nicht nur sauberer, sondern auch lahmer, der Form weniger nachgehend.

[2] Vgl. meine Ausführungen in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1914 S. 317 ff.

(von links nach rechts) angeordnet ist, meint Hadeln[1], könne es sich nicht um eine Nachzeichnung handeln. Er verkennt nicht, daß die Zeichnung in der Strichführung von der in der École des Beaux-Arts abweicht, erklärt dies aber daraus, daß die Zeichnungen verschiedenen Zwecken dienten: die der École des Beaux-Arts sei ein Kompositionsentwurf, das Frankfurter Blatt eine Teilskizze. Mit diesem Argument lassen sich die Abweichungen aber nicht erklären. Auch die Assuntazeichnung, die, trotzdem sie später ist, sehr gut mit der in der École des Beaux-Arts zusammengeht, ist eine Teilskizze, insofern sie nur einen Teil des Bildes enthält. Das Frankfurter Blatt kann ebenfalls nur in diesem Sinne eine Teilskizze genannt werden. Denn es bringt nicht einzelne Teile (Köpfe, Gewänder, Bewegungen) in besonders sorgfältiger Durchbildung. Der „Kompositionsentwurf" zum Fresko II zeigt mindestens dieselbe Sorgfalt. Man wird aus verschiedenen Gründen darauf geführt, in dem Frankfurter Blatt eine Nachzeichnung zu sehen. Die Qualität ist sehr viel geringer als bei den beiden andern. Nicht nur, daß die Kreuzschraffuren fehlen, obgleich diese gerade die Tizianschen Blätter reich und kräftig machen. Wie auf Tizians Bildern, so hat auch auf den beiden ersten Zeichnungen jeder Bildteil seine großgefaßte Form und sehr bestimmte Lage: auf der Assuntazeichnung etwa der prachtvolle Rücken der zweiten Figur von rechts, auf dem Blatt der École des Beaux-Arts die Massen des Laubwerks. Der Strich ist zwar derb, auf der Assuntazeichnung wild, aber immer formvoll. Dagegen ruht auf dem Frankfurter Blatt der Blick nirgends auf einer schönen Fläche. Die Gesichter werden durch die modellierenden Striche zerhackt, die Striche selbst sind steif wie Balken. Die Haare erscheinen nicht als weiche, volle Masse. Die großen Flächen der Gewänder sind völlig um ihre Wirkung gebracht: keine Schwere, keine Form, kein Fall. Die Figur des vordersten Zuschauers stimmt bis ins unwesentlichste Detail wie der Ärmelaufschlag an der Hand, das Körbchen am Arm, das vom Gürtel herabhängende Band mit der des Freskos überein. Dagegen herrscht in den Körpern der übrigen Figuren, die auf dem Fresko verdeckt sind, völlige Hilflosigkeit. Es wird weiter nichts gegeben als ein paar senkrechte Striche, über die dann breit weg schraffiert ist, damit wenigstens ein gewisser Effekt entstehe. Bei der Figur mit dem Lockenkopf sind an der rechten Schulter die schrägen

[1] A. a. O. S. 224.

Falten wie bei der entsprechenden Figur des Freskos, hingegen ist der Arm dem des Antonius nachgebildet, ohne daß jedoch das Motiv verstanden ist: Antonius greift in seinen Mantel; auf der Zeichnung sind die durch das Greifen entstehenden Falten als ein paar sinnlose Striche wiedergegeben, die man ebensogut für einen Gürtel nehmen könnte. Die Füße schließlich fehlen ganz. Wie fest und bewegt ist der Kontur der Stämme auf der Zeichnung zu Fresko II, wie klar die Innenzeichnung und wie fein der Ansatz der Äste, und was ist das für ein unordentliches Durcheinander von Linien beim Stamm des Frankfurter Blattes! Von der für Tizian so charakteristischen, das Auge immer wieder anziehenden Belebung der Gesamtfläche endlich hat das Blatt nichts.

Wie es kommt, daß der Nachzeichner die Figuren im entgegengesetzten Sinne angeordnet hat, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen. Es mag sein, daß ihm ein Stich vorgelegen hat, und daß er daraus abzeichnete, was ihm besonders zusagte. Jedenfalls aber ist die entgegengesetzte Anordnung und das Fehlen des Antonius kein zwingender Grund für die Echtheit.

2. Kapitel.

Nicht gesicherte Bilder vor den Paduaner Fresken.

Außer den sicher überlieferten Werken gibt es eine Anzahl Bilder, die auf Grund einer zumeist jüngeren Tradition und wegen ihrer stilistischen Eigenart dem Tizian als Frühwerke zugeschrieben werden. Diejenigen Bilder, bei denen nach meiner Überzeugung die Zuschreibung zu Recht besteht, sollen in den folgenden beiden Kapiteln besprochen werden. Sie lassen sich zu zwei Gruppen zusammenfassen, von denen die erste die frühesten Bilder bis zu den Paduaner Fresken, die andere die Bilder zwischen den Paduaner Fresken und der Assunta enthält. Während die Bilder der zweiten Gruppe Tizians Stil sehr ausgeprägt und in kontinuierlicher Entwicklung zeigen und ihre zeitliche Einordnung keine Schwierigkeiten bereitet, ist in der ersten Gruppe der Stil noch unsicher und schwankend; indessen doch nicht in dem Maße, daß sich die Besonderheit Tizians nicht klar erkennen ließe.

Das Votivbild des Bischofs Pesaro in Antwerpen.

Als eines der frühesten Werke gilt ein Votivbild in der Antwerpener Galerie: der Bischof Jacopo Pesaro wird von Papst Alexander VI. dem heiligen Petrus empfohlen[1].

Jacopo Pesaro gewann im Jahre 1502 die Schlacht von Santa Maura gegen die Türken. Mit dieser Schlacht wird das Bild in Zusammenhang gebracht. Da es die Bitte um deren guten Ausgang, nicht den Dank für den errungenen Sieg darstellt, ist anzunehmen, daß Pesaro es vor seiner Abfahrt in Auftrag gegeben

[1] Antwerpen, Galerie Nr. 357. Über die Geschichte des Bildes vgl. Gronau S. 278. Die Echtheit des Cartellino wird bezweifelt von Crowe und Cavalcaselle S. 65 und Phillips S. 27 Anm. 3.

hat[1]. Damit stimmt auch der entschieden frühe Stil des Bildes überein.

Vor einem dunklen gestreiften Vorhange thront auf einem steinernen, mit einem antiken Relief geschmückten Sockel Petrus. Körper und Kopf sind ein wenig nach rechts gewandt, dem Pesaro entgegen, der Blick ist fest auf diesen gerichtet. Die rechte Hand ist leicht segnend erhoben, die Linke ruht auf einem Buch. Rechts von Petrus kniet Pesaro, von der Seite gesehen; mit beiden Händen umfaßt er eine schräg gegen Petrus geneigte Fahne. Der Kopf ist emporgerichtet, der Blick trifft sich mit dem Petri. Vor ihm auf dem Boden steht sein Helm. Hinter Pesaro steht der Papst, leicht vorgebeugt, ebenfalls von der Seite gesehen, den Blick auf Petrus gerichtet. Mit der Linken macht er eine empfehlende Gebärde. Die Figuren befinden sich auf einem Fliesenboden, über den hinweg man rechts vom Vorhang auf den Hafen mit der Flotte des Pesaro sieht. Darüber ein leicht bewölkter Himmel, rechts am Bildrand einige Gebäude.

Der tizianische Charakter des Bildes wird unmittelbar deutlich in der Inbrunst, mit der Pesaro, unterstützt durch den Papst, Petrus entgegenstrebt. Man denkt an den knienden Mönch auf dem ersten Paduaner Fresko. Pesaro und der Papst sind zu einer breit auf dem Boden aufruhenden Masse zusammengefaßt, die als Ganzes Petrus entgegendrängt. Die schräge Fahne, die langen Rückenkonturen, die Falten, alle dienen sie dieser einen Bewegung. Petrus ist mit dem Sockel und dem Vorhang ebenfalls als Masse der Masse der beiden andern gegenübergestellt, und man spürt das Bemühen, die von rechts andrängende Bewegung mit einer Gegenbewegung aufzufangen. Es sind dies dieselben Darstellungsmittel, die in späteren Bildern Tizians in reicher Verschränkung das Bild ornamental gliedern, nur sind sie hier noch zaghaft und wenig wirksam. Die Linien sind dumpf und unbestimmt, die Figuren haben noch wenig Gewicht. Es fehlt die Spannung der späteren

[1] Vgl. die Ausführungen G. Ludwigs in den „Italienischen Forschungen“ des Kunstgeschichtlichen Instituts Florenz, Bd. IV S. 131 ff. Dagegen ist, wie Ludwig an derselben Stelle nachgewiesen hat, die Annahme Crowe und Cavalcaselles (S. 66) — die dann öfters wiederholt worden ist —, das Bild könne deshalb nicht später als 1503 gemalt worden sein, weil in diesem Jahre Alexander VI. starb und man später den verhaßten Papst nicht mehr im Bilde festgehalten haben würde, nicht begründet. Mindestens Jacopo Pesaro, der Stifter, hat das Andenken des Papstes hochgehalten. In seinem Testament ordnete er an, daß für Alexander VI. an sechs Tagen der Woche eine Messe gelesen werden sollte.

Bilder. Dazu kommt, daß innerhalb des Bildganzen die große Schräge des Papstes und Pesaros ohne Resonanz und Widerspiel bleibt. Die Schräge ist vereinzelt in einem Gefüge horizontaler und vertikaler Flächen. In diesem Gefüge aber zeigt sich ebenfalls Tizians charakteristische Bildvorstellung. Der Fliesenboden ist ein quattrocentistisches Motiv, in dem eine perspektivische Tiefenanregung enthalten ist. Tizian unterdrückt dieses Moment nach Kräften durch den Sockel und das breite Gewand des Pesaro. Der Fliesenboden schließt hart und unvermittelt gegen das Wasser ab. Dieses dehnt sich nicht schimmernd in die Ferne, sondern ist eine dunkle, fast wandartig aufsteigende Fläche. Über dem Wasser, in scharfem Kontrast, die helle Fläche des Himmels. Diesen drei großen Horizontalen wird links die Vertikale des Vorhangs entgegengesetzt[1]. Es ist eine Einteilung, wie sie die Judith und das erste Paduaner Fresko haben. Die einzelnen Bildteile werden als bestimmt gelagerte große Flächen aufeinander bezogen. Ihre Grenzen gegeneinander sind lange, scharfe Linien; für eine gegenständliche Charakterisierung ist nichts getan. Auch der Sockel des Petrus ist nur als ein scharfkantiger, großflächiger derber Klotz gegeben.

Die Figuren sind mit noch weniger Gefühl für das Organische gebildet als die Judith und die des Trionfo, die frühesten, die wir bisher kennen gelernt haben. Die ängstliche und ungeschickte Haltung des Petrus ist von jeher betont worden, die Körper des Pesaro und des Papstes verschwinden völlig im Gewand. Das Gewand aber ist schon hier Träger des Ausdrucks und der Bewegung. Nur ist das Faltenspiel weicher und unruhiger als bei den frühesten der schon besprochenen Werke; doch ist der Papst eine Vorbildung der Kirchenväter vom Trionfo.

Man hat mit Recht in dem Bilde Anklänge an das Quattrocento gefunden. Die Brüder Bellini und Carpaccio sind genannt worden[2]. Bei Pesaro und dem Papst besteht die nächste Verwandt-

[1] Der flächenhafte Charakter, die Unterdrückung der Tiefenlinien wird auch von E. Tietze-Conrat erwähnt in: „Die Linearkomposition bei Tizian“ (Kunstgeschichtliche Anzeigen Jahrg. 1913 S. 99).

[2] Crowe und Cavalcaselle S. 67. Phillips S. 27. L. Venturi a. a. O. S. 130. Nicht beistimmen kann ich L. Venturi, wenn er sagt, das Antwerpener Bild stimme im „complesso spirituale“ mit Cima da Conegliano überein (S. 129); nicht ganz abzuweisen, aber ohne besondere Bedeutung ist die von ihm ebendort behauptete Ähnlichkeit der Beinstellung Petri mit der der Madonna auf Cimas Madonna unter dem Orangenbaum, des Wiener Hofmuseums.

schaft mit Carpaccio. Man vergleiche ihre Haltung, dazu das Gewand des ersteren, mit entsprechenden Figuren auf Carpaccios Ursulazyklus. Giovanni Bellinis Thronende Madonna mit Heiligen (Murano, S. Pietro Martire), an die man auch denken könnte, ist in der Körper- und Gewandbehandlung ganz anders, statuarischer mit einem Worte. Ich neige zu der Annahme, daß die Anklänge an Carpaccio in der besonderen flächenhaften Bildvorstellung Tizians begründet sind[1]. In seiner ganzen Anlage erinnert das Bild an das von Ludwig-Molmenti[2] dem Lazzaro Bastiani zugeschriebene Bild der Londoner Nationalgalerie: Der Doge Mocenigo vor der Madonna[3].

Die Zigeunermadonna.

Ebenfalls eines der frühesten Bilder ist die Zigeunermadonna der Wiener Galerie[4]. Es ist ein Halbfigurenbild in der Art des XV. Jahrhunderts. Maria steht frontal vor einem Vorhang, der die rechte Seite des Bildes ausfüllt. Rechts auf einer Brüstung steht gleichfalls frontal das Kind, von dem linken Arm der Mutter gehalten. Links geht der Blick über eine zweite Brüstung in eine Landschaft.

Statt des im Quattrocento üblichen Hochformats wählt Tizian das Breitformat. Die Folge davon ist, daß die Madonna und das Kind von beiden Rahmenseiten ein Stück entfernt sind und innerhalb des Ganzen klein erscheinen — man merkt es besonders am Kopf der Madonna. Das Beiwerk, der Vorhang, die Brüstung links

[1] Einer späteren Abhandlung möge die genaue Untersuchung dieser Frage vorbehalten bleiben.

[2] Vgl. Ludwig-Molmenti, Vittore Carpaccio. La Vita e le Opere. Milano 1906 S. 20 ff.

[3] Vgl. meine oben zitierten Ausführungen in den Monatsh. f. Kunstw. 1914 S. 322 und Tietze-Conrat a. a. O. S. 99. Ich muß hier meine frühere Bemerkung dahin berichtigen, daß das Londoner Bild nicht als Beweis für die Beziehung zwischen Tizian und Bastiani gelten kann, da es, wie schon Gronau (Die Künstlerfamilie Bellini, Künstlermonographien Bd. 96, Bielefeld und Leipzig 1909, S. 35 ff.) ausgeführt hat, schwerlich von Bastiani ist. Trotzdem bleibt es natürlich möglich, daß Tizian mit der Kunst Bastianis, sei es direkt, sei es durch Vermittlung des Carpaccio, in gewisser Hinsicht in Verbindung steht.

[4] Wien, Hofmuseum Nr. 176. Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. (Das Inventar ist abgedruckt im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses Bd. I.) Eine Titianus signierte Kopie in Rovigo, Städt. Galerie Nr. 194. Das Bild gilt allgemein, soweit es dem Tizian zugeschrieben wird, als eins der frühesten.

und die Landschaft gewinnt an Ausdehnung. Diese Bildanordnung wirkt ungeschickt, entspricht aber Tizians Vorliebe für große, mannigfach gelagerte Flächen. Auch in der Madonna zeigt sich die flächenhafte Auffassung. Tizian fühlt, daß ihre Stellung im Bilde gestärkt werden muß und sucht dies zu erreichen, indem er den Mantel nach beiden Seiten möglichst weit auseinanderzieht. Die Madonna erhält die Form eines Dreiecks mit breiter Basis. Diese großen Flächen aber sind noch ganz naiv, nur für sich, ohne Beziehung aufeinander. Das Dreieck der Madonna ist wie die Gruppe des Pesaro mit dem Papst eine vereinzelte Form ohne ornamentalen Wert für das Bildganze, nicht einbezogen in die durch Vorhang und Brüstung gegebene Gliederung. Die Linien prallen hart aufeinander; es ist, als ob der Mantel der Madonna von der Landschaft ein Stück wegschnitte. Auch in der Farbe ist jeder Teil isoliert. Es ist ein Beieinander kräftiger Farben, die nichts miteinander gemein haben: breite grüne und graue Streifen, letztere von schmalen scharlachroten durchzogen, im Vorhang; bei der Madonna Rot im Kleid, Weiß im Kopftuch, ein weißliches Blau im Mantel und ein grüngoldener Ton im Ärmelbausch.

In dem Körper der Madonna ist wieder wenig Gefühl für das Organische. Die rechte Hand kommt unvermittelt aus dem Ärmelbausch hervor, über den Verlauf des linken Armes bleibt man im unklaren. Der Kontur ist hart, zeigt die charakteristischen schweren Rundungen und langen Geraden, zugleich noch die Dumpfheit des Antwerpener Bildes. Die ganze Erscheinung hat das Derb-Massige der tizianischen Figuren. Wie die Madonna vor dem Vorhang steht, das läßt bereits an die Judith und ihr Verhältnis zur umgebenden Architektur denken. Auch der Kopf zeigt die formvolle Derbheit Tizians; er wirkt persönlicher als die Köpfe auf dem Antwerpener Bild. Überhaupt wird man Crowe und Cavalcaselle recht geben, daß das Bild eine gewisse Selbständigkeit bekunde[1]. Wegen der unbeholfenen Anordnung aber und mit Rücksicht auf sicher später zu datierende Bilder darf man daraus nicht folgern, daß das Bild später sei als das Antwerpener, sondern wird die Unterschiede aus dem noch ungefestigten Stil Tizians erklären müssen.

Das Kind ist hell gegen das dunkle Kleid der Mutter gestellt. Es hat kräftige Formen, steht fest auf der Brüstung und läßt in dem abwärts gerichteten Blick und in dem Gegensatz zwischen dem

[1] S. 47. Ebenso Phillips S. 24.

zurückgenommenen linken und dem ausgestreckten rechten Arm schon die energische Lebhaftigkeit späterer bambini ahnen.

Die Zigeunermadonna ist auch für Giorgione in Anspruch genommen worden[1]. Aber eine solche Zusammenstellung rauher Flächen, eine solche Breite und so derbe Lineamente wird man nirgends bei Giorgione finden. Und die für Tizian so charakteristische Energie, wie sie im Kinde anklingt, ist Giorgione ganz fremd. Man vergleiche dazu das Kind der Castelfrancomadonna.

Die Kirschenmadonna.

Das nächste Bild in dieser frühen Zeit ist die Kirschenmadonna, die in der Wiener Galerie in nächster Nähe der Zigeunermadonna hängt[2].

Vor einem schmalen Vorhang in der Mitte des Bildes erscheint die Madonna als Halbfigur in Vorderansicht. Sie neigt den Kopf nach links dem Kinde zu, das vor ihr auf einer Brüstung steht und mit Kirschen in den erhobenen Händchen der Mutter zustrebt. Von der anderen Seite reicht der kleine Johannes der Madonna Blumen, die diese mit der linken Hand ergreift; in der Linken hält er ein Spruchband. Sein Körper wird vom unteren Bildrand überschnitten. Zu beiden Seiten der Madonna zwei männliche Heilige, links ein Profil-, rechts ein Facekopf, hinter ihnen blauer Himmel.

Kommt man in der Wiener Galerie von der Zigeunermadonna vor die Kirschenmadonna, so hat man unmittelbar den Eindruck, daß diese fortschrittlicher ist. Sie wirkt sehr sicher gegenüber der Unbeholfenheit der Zigeunermadonna. Crowe und Cavalcaselle[3] geben keine bestimmte Datierung. Sie sagen, es sei in dem Bilde schon ein gutes Stück des Weges, der zum Zinsgroschen führe, zurückgelegt. Diesen datieren sie, wie aus dem Zusammenhang hervorgeht, 1508[4]. Neuerdings will man die Kirschenmadonna

[1] Von A. Venturi (La Galleria Crespi, Mailand 1900, S. 133 ff.), und H. Cook (Giorgione, London 1900, S. 97—99). L. Justi (a. a O. I S. 252) läßt die Frage offen, neigt aber mehr zu Giorgione wegen des Kolorits und der Ähnlichkeit mit der Madrider Madonna. Siehe unten S. 94.

Neuerdings hat L. Venturi (a. a. O. S. 134 ff. und 358) wieder an der Zuschreibung an Tizian festgehalten.

[2] Wien. Hofmuseum Nr. 180. Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm.

[3] S. 50 und 90.

[4] S. 101 und 103.

später, zwischen 1512 und 1515 entstanden sein lassen[1]. Gegen diese späte Datierung aber gibt es ein äußerliches Argument. Auf Dürers Maria mit dem Zeisig (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum), die 1506 datiert ist, findet sich das Motiv, daß der kleine Johannes der Madonna Blumen bringt, wieder[2]. 1506 ist also terminus ante quem für unser Bild. Aber selbst, wenn man annehmen wollte, daß Dürer das Motiv nicht von Tizian habe, es könnte ja auf eine nicht mehr nachweisbare, beiden Bildern gemeinsame Quelle zurückgehen, ist mit 1506 die Entstehungszeit der Kirschenmadonna am besten festgelegt. Die spätere Datierung, fast in die Nähe der Assunta, ist unhaltbar.

Maria ist mit dem Kinde und Johannes zu einem Dreieck vereinigt, dem die ganze untere Rahmenbreite als Basis dient. Die Dreieckschenkel steigen direkt aus den unteren Bildecken in kräftigen Schrägen empor. Diese feste Anordnung ist es vor allem, die dem Bilde den Vorteil vor der Zigeunermadonna verschafft, die es reifer erscheinen läßt. Die unbeteiligten Flächen, die dort zu beiden Seiten der Madonna übrigbleiben, sind aufs glücklichste vermieden. Die Bewegungen des Kindes und des kleinen Johannes fallen genau in die Schenkelrichtungen; mit typisch eindringlicher, linearer Blickführung erreicht Tizian die ihm so wichtige innige Beziehung zwischen den Figuren. Der rechte Kontur der Madonna ist wie ein Strahl aus dem Auge des Johannes.

Aber die schöne Breite und Festigkeit des Figurendreiecks darf nicht zu einer späten Datierung verleiten. Es steckt in dem Bilde noch viel Primitives. Das Motiv, der Madonna rechts und links je einen Heiligen beizuordnen, stammt aus dem Quattrocento. Man denkt am ehesten an Giovanni Bellinis Madonna mit St. Georg und Paulus in der Akademie zu Venedig (Nr. 610). Aber Tizian übernimmt nicht nur das Motiv, sondern auch ein gut Teil jener Leichtigkeit, mit der das Quattrocento Figuren zusammenfügte. Man hat nicht das Gefühl, daß drei Körper wirklich zusammentreffen. Hierin steht die Kirschenmadonna dem Antwerpener Bilde noch

[1] So Gronau S. 15 und 277.

[2] Die Ähnlichkeit des Motives wird erwähnt von Glaser (Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge XXV Heft 6: „Italienische Bildmotive bei den altdeutschen Malern"), Tietze-Conrat (a. a. O. S. 125), Fischel (Tizian, Klassiker der Kunst III S. XIV). Auffallend ist, daß Fischel, obwohl er annimmt, daß Dürer das Motiv von Tizian entlehnt habe, trotzdem die Kirschenmadonna 1512—1515 gemalt sein läßt.

nahe. Schon in den Fresken am Fondaco finden wir Tizians Sinn für das Gewicht der menschlichen Erscheinung sehr ausgeprägt, und in den Paduaner Fresken entsteht durch das dichte Zusammendrängen der schweren Körper und den energischen Kontrast in ihrer Bewegung ein sehr bestimmter, ja gespannter Eindruck. Von dieser Spannung sind auf unserem Bilde eben erst Anfänge bemerkbar, so etwa in der Kopfneigung der Maria. Die großen Falten hingegen, die das Gewand der Maria rechts durchziehen, erinnern in ihrer Weichheit an den Pesaro vom Antwerpener Bilde. Links ist die Gewandbehandlung unpräzis; nirgendwo werden große Faltengruppen kräftig gegeneinander geführt, nirgends besteht der Kontrast zwischen großen Faltenzügen und ruhigen Gewandflächen. Aus der geringen Schärfe der Kontraste ergibt sich eine einfache ornamentale Haltung der gesamten Bildfläche. Der ornamentale Gedanke erschöpft sich in dem einen Motiv des Figurendreiecks und den dagegen geführten Schrägen der Heiligen.

Auch im Kolorit ist das Bild primitiv. Jede Farbe ist isoliert. Nahe verwandte Farben, wie das Rot der Madonna und das dunklere des Vorhangs oder das Blau des Himmels und des Madonnenmantels, beziehen sich nicht aufeinander. Das Grün in dem Gewand des Heiligen rechts steht neben der Madonna ebenso indifferent wie das neutrale Braunrot des linken Heiligen.

Auffallend ist die Unterdrückung der Gegensätze zwischen Hell und Dunkel. Sie ist garnicht im Sinne Tizians. Das Bild hat eine warme, milde Helligkeit, die an Giovanni Bellinis Altar in San Zaccaria erinnert. Nimmt man hinzu, daß der Heilige rechts dem Hieronymus auf dem Zaccaria-Altar sehr ähnlich sieht und daß, wie schon erwähnt, Giovanni Bellinis Madonna mit Georg und Paulus das nächste Vorbild der Kirschenmadonna ist, so wird man zu der Annahme geführt, daß Tizian, als er das Bild malte, mehr als es sich sonst nachweisen läßt, unter dem Einfluß Giovanni Bellinis stand. Dafür spricht auch, daß er überhaupt die Heiligen auf das Bild brachte. Sie waren zuerst nicht vorgesehen. Bei der Übertragung des Bildes[1] von Leinwand auf Holz hat sich herausgestellt, daß an ihrer Stelle ursprünglich ein zweiter Vorhang geplant war, der sich hinter dem ersten fast über die ganze Breite des Bildes, nur links einen schmalen Streifen Himmels freilassend,

[1] Vgl. hierzu C. v. Lützow (Graphische Künste 1881 III S. 82); dort auch eine Abbildung der nach der Rückseite angefertigten (im Depot der Galerie aufbewahrten) Kopie.

hinzog. In diesem ersten Plan tritt die orginale Bildvorstellung Tizians — die Vorliebe für große Flächen und den Kontrast von Hell und Dunkel — und der Zusammenhang mit der Zigeunermadonna deutlicher zutage als in der endgültigen Fassung.

Der heilige Markus in Santa Maria della Salute.

Das Altarbild in der Sakristei von Santa Maria della Salute, der heilige Markus mit vier assistierenden Heiligen (früher in S. Spirito in Isola), wird von Crowe und Cavalcaselle in das Jahr 1512 datiert. 1510 hatte in Venedig die Pest gewütet; da unter den assistierenden Heiligen der Pestheilige Rochus erscheint, nehmen Crowe und Cavalcaselle an, daß das Bild als Dank für das Ende dieser Heimsuchung gemalt worden sei[1]. Gronau datiert das Bild kurz nach 1504, in welchem Jahre ebenfalls eine Pest gewesen sei, mit der Begründung, es zeige besonders stark den Einfluß Giorgiones[2]. Crowes und Cavalcaselles Datierung ist zu spät; nach den Paduaner Fresken ist das Bild undenkbar. Kurz nach 1504 aber dürfte zu früh sein. Das Bild ist später als die Kirschenmadonna; es geht am besten zusammen mit den Fondacofresken.

Es ist ein Hochbild mit halbrundem oberen Abschluß. Vor einem hellen, silberwolkigen Himmel thront auf einem hohen Sockel, über den ein Teppich fällt, der heilige Markus. Unten, zu beiden Seiten des Sockels stehen auf einem Fliesenboden die assistierenden Heiligen, links Cosmas und Damian, rechts Rochus und Sebastian. Hinter diesen beiden letzteren, vom rechten Bildrand begrenzt und von der Rundung oben überschnitten, drei Säulen.

Das Bild ist eine Santa Conversazione, wie sie das XV. Jahrhundert geliebt hat. Aber auch in diese Szene der Ruhe und Kontemplation trägt Tizian sein gewaltsames Pathos. In dem Markus ist eine Energie wie in der Judith. Der linke Arm ist mit der Schulter zurückgenommen und stemmt sich auf den Sessel, der rechte greift weit aus und preßt das schwere Buch gegen den Oberschenkel.

---

[1] Crowe und Cavalcaselle S. 121 und 122. Gleichzeitig drücke das Bild den Dank aus für die Errettung Venedigs „aus den Schlingen der Ligue von Cambray".

Vasari (VII. S. 431) erwähnt das Bild unmittelbar nach den Paduaner Fresken.

Phillips (S. 47) schließt sich Crowe und Cavalcaselle in der Datierung an.

[2] S. 17 und 299; ebenso Fischel (a. a. O. S. 229) und L. Venturi (a. a. O. S. 358).

Der Kopf wird nach links herumgerissen, die Knie drücken sich durch den Mantel. Rochus und Sebastian sind dicht aneinander gedrängt; das nahe Beieinander der Köpfe steigert die Gegensätzlichkeit ihrer Bewegung. Rochus hat den schweren Blick und die wirren Haare des „Calzabruders". Ähnlich stark ist der Kontrast zwischen dem sehnsüchtig zu Markus aufgerichteten Profil des Cosmas und dem vollen Kugelkopf Damians. Gegenüber der Schüchternheit des Antwerpener Bildes — man vergleiche die beiden thronenden Heiligen — und der leichten Koordination der Kirschenmadonna besteht ein beträchtlicher Unterschied. Die Figuren sind gewichtig, der Kontur scharf und bestimmt geführt, die Gewänder fallen in großgegliederten Flächen.

Wie bei der Judith schließen sich im Markus die Bewegungen der einzelnen Glieder und Faltenzüge nicht in weichem Fluß zusammen, sondern laufen gerade, in spitzen Winkeln gegeneinander, werden ins Bild dringende Richtungen. Und auch hier schießen die Richtungen gleichsam durcheinander, sind noch ohne die Ordnung und Gebundenheit der späteren Jahre. Man kann finden, daß in der Judith der Wert der Richtungen für den ornamentalen Charakter des Bildganzen schon größer ist. Trotzdem braucht das Markusbild nicht mit Notwendigkeit früher entstanden zu sein. Bei der Judith ist die Fläche ganz von der Bewegung der einen Figur erfüllt. Hier wirkt die Masse und der Vertikalismus der assistierenden Heiligen und des Thrones hemmend. Und dann ist mit dem Bildtyp auch ein Rest der im Quattrocento beliebten perspektivischen Tiefenanordnung übernommen, die dem Spiel in der Fläche hinderlich ist[1]. Tizian ist zwar bemüht, die Tiefe mit großen Flächen möglichst bald zu verbauen — wie wenig läßt er uns im Vergleich mit Giovanni Bellinis Zaccariaaltar den Fliesenboden genießen —, es bleibt aber eine leichte Unausgeglichenheit.

Der Einfluß Giorgiones besteht. Er ist aber kein Grund für eine frühe Datierung. Im Gegenteil. In den drei zuvor besprochenen Bildern wird man von dem lebhaften Wechsel von Licht und Schatten, in dem sich Giorgiones Einfluß hauptsächlich kundtut — terribilmente di scuro, sagt Vasari — nichts finden, auch nichts von der Umrahmung der Gesichter durch dunkle, weiche Haarmassen. Auf Giorgione dürfte auch das in der Folge gerade durch Tizian so fruchtbar gewordene Motiv der freistehenden Säulen

[1] Vgl. auch Tietze-Conrat a. a. O. S. 103.

zurückgehen. Das Quattrocento kannte die Säule nur im Zusammenhang der Architektur. Wenn sich mit Sicherheit ausmachen ließe, daß Giorgione das Motiv am Fondaco zum erstenmal verwandt hat — daß es von ihm und nicht von Tizian stammt, ist wahrscheinlich, denn Giorgione war nach allem, was wir von ihm sehen und hören, der beweglichere und findigere Kopf —, so hätten wir einen terminus post für das Markusbild. Tizian ist mit den Säulen hier nicht sonderlich glücklich. Indem er sie zu einer einzigen Dunkelheit zusammenfaßt, nimmt er ihnen das Hochstrebende, läßt sie als Fläche wirken wie die Wand auf dem ersten Paduaner Fresko. Als Fläche aber sind sie nicht genügend ausbalanciert gegen die Fläche des Himmels; auch schneiden sie hart und störend in die aufsteigende Kurve des Rahmens.

3. Kapitel.

Nicht gesicherte Bilder nach den Paduaner Fresken.

In den Bildern, die zwischen den Paduaner Fresken und der Assunta entstanden sind, wird Tizians Stil frei. Die quattrocentistischen Reminiszenzen sind verschwunden. Im Gegenständlichen — es herrschen profane Darstellungen vor, wie die Himmlische und irdische Liebe, weibliche Halbfiguren und männliche Porträts — wird Giorgiones Vorbild von Bedeutung gewesen sein. Aber Tizian steht Giorgione seiner selbst ganz sicher gegenüber. Seine Bildvorstellung, die in der ersten Zeit noch nicht präzis und kräftig genug war, um alle auf ihn wirkenden Eindrücke zu durchdringen und zu gestalten, erstarkt und klärt sich allmählich zu der Bildform ab, wie wir sie in der Assunta kennen gelernt haben.

Die Himmlische und irdische Liebe.

Die Himmlische und irdische Liebe[1] nimmt unter den Bildern, die das Werden dieser Bildform erkennen lassen, einen hervorragenden Platz ein. In diesem Bilde führt Tizian die Bestrebungen, die in den Paduaner Fresken mit wachsender Deutlichkeit zutage treten, und die darauf abzielen, die menschliche Figur durch ornamentale Mittel dem Bildganzen einzufügen und selbst zum Träger dieses Bildganzen zu machen, mit großer Konsequenz fort und gelangt zum ersten Male zu einem, wenn auch nicht vollkommenen, so doch ausgeglichenen Ergebnis. Es fällt von dem Bilde hellstes Licht auf die Besonderheit der Tizianschen Kunst.

Ungefähr in der Mitte des Bildes steht, der Bildebene parallel, ein rechteckiger, steinerner Brunnen, dessen Vorderseite mit einem Relief geschmückt ist. Links und rechts auf dem Brunnenrande

[1] Rom, Galerie Borghese Nr. 147. Nach Gronau (S. 295) zum erstenmal im Jahre 1613 als im Besitz des Kardinals Scipione Borghese erwähnt; dann bei Ridolfi (I S. 197).

sitzen zwei Frauen. Die linke ist bekleidet; sie ist breit dem Beschauer zugekehrt. Der Kopf ist ein wenig nach rechts gedreht; der rechte Arm ruht auf dem Schoß, die Hand hält Blumen. Der linke Arm lehnt auf einer Mandoline, die neben der Frau auf dem Brunnenrande liegt. Das linke Bein ist auf den Boden aufgestützt, das rechte verschwindet nach hinten im Gewande. Die Frau rechts ist nackt. Sie hat sich leicht auf den Brunnenrand niedergelassen und neigt den Kopf im Profil gegen die erste Frau. Der rechte Arm stützt sich auf den Brunnen, die erhobene Linke hält eine Schale, aus der eine dünne Rauchsäule aufsteigt. Das linke Bein ist über das rechte geschlagen, der linke Fuß berührt leicht den Boden, das rechte Bein ist durch ein rotes Gewand verdeckt, das über den linken Arm der Frau herabfällt und in flatternden Bäuschen den Kontur ihres Körpers begleitet. Zwischen den beiden Frauen beugt sich ein Putto über den rückwärtigen Brunnenrand und plätschert mit der rechten Hand im Wasser. Hinter ihm erhebt sich ein großer, buschiger Baum, der alsbald vom oberen Bildrand überschnitten wird. Zu beiden Seiten des Brunnens sieht man in eine reiche Landschaft. Links steigt ein von einer Burg gekrönter Hügel empor, rechts geht der Blick über eine Böschung und eine Wiese nach einem See, der von einer Kirche und einigen Häusern gegen den Horizont begrenzt wird[1].

Die beiden Frauen sind in großen Schrägen einander zugeneigt. Diese bleiben aber nicht mehr vereinzelt. Sie werden einesteils sorgfältig der Rahmenbegrenzung und dem ausgesprochenen Breitformat des Bildes angeglichen, andernteils finden sie in der Landschaft ein lebhaftes Widerspiel. Beide Frauen sind nahe dem unteren Bildrand, die rechte berührt fast den oberen. So haben sie am Rahmen einen unmittelbaren Halt. Die Horizontale des unteren Bildrandes wird in der bekleideten Frau viermal wiederholt: im Kleidsaum, Gürtel, Halsausschnitt und in der Haltung des rechten Armes. Das Bewegungsmotiv der nackten Frau weist noch eine deutliche Verwandtschaft mit Tizians Fondacofresken auf, etwa mit dem Fragment des einen weiblichen Aktes. Aber es hat das Heftige verloren, ist reguliert. Entsprechend dem

[1] Es ist viel darüber geschrieben worden, was das Bild vorstelle. Die Frage mag hier unberücksichtigt bleiben. Ich verweise auf die Zusammenstellungen bei O. von Gerstfeldt (Monatshefte für Kunstwissenschaft III S. 365 ff.) und L. Venturi (a. a. O. S. 360/61). Vgl. ferner Poppelreuter, Repertorium XXXVI S. 41 ff. und Schrey, Kunstchronik XXVI Spalte 567 ff.

schwebenden Sitz und in entschiedenem Gegensatz zu der Frau links ist die gestreckte Schräge des Körpers von zwei Vertikalen eingefaßt, die durch den rechten Arm und die von der linken Hand über den äußeren Kontur des flatternden Gewandes zum Fuße sich hinziehende Linie gebildet werden und mit dem Rahmen rechts in Beziehung treten. Die Angleichung an den oberen Rahmen geschieht in wundervoll leichter und präziser Weise durch die Horizontale, die das Auge zwischen der Schale in der linken Hand der Frau und ihrem Kopf herstellt. Auf die Wiederholung des Horizontal-Vertikalmotives im kleinen, wie es in dem Haaransatz und der über die Schulter der Frau fallenden Strähne gegeben wird, sei besonders verwiesen. Beide Frauen werden durch den schweren Brunnen zu einer Masse zusammengeschlossen. Seine Vorderwand betont die Bildebene, die breiten Ränder wiederholen die Horizontale. Es ist höchst charakteristisch, daß Tizian die in die Tiefe führenden Schmalseiten des Brunnens verdeckt. Er vermeidet alles, was der reinen Flächenwirkung hinderlich sein könnte.

Rein flächenhaft ist nun auch das Verhältnis, in dem die durch den Brunnen geeinten Figuren zu der sie umgebenden Landschaft stehen. Trotzdem die Landschaft einen großen Teil des Bildes einnimmt und im einzelnen räumliche Wirkungen hat, die alles Frühere übertreffen, kann man doch nicht sagen, daß die Figuren in der Landschaft sind. Es ist vielmehr das gleiche Verhältnis, das wir von dem zweiten und dritten Paduaner Fresko her kennen, nur daß die ornamentale Beziehung bedeutend an Reichtum, Bestimmtheit und Festigkeit der Verschränkung gewonnen hat. Die Schrägen der Frauen, die man mit den Dreiecksschenkeln auf der Kirschenmadonna vergleichen könnte, sind nicht mehr geschlossen; überall greift die Landschaft in die Bewegtheit des Konturs ein. Ein sehr wichtiges Bindeglied zwischen Figuren und Landschaft ist der große Baum. In seiner breiten Masse ist er am meisten von allen Landschaftsteilen befähigt, den vollen menschlichen Körpern das Gleichgewicht zu halten. Sein unterer Verlauf ist der linken Frau parallel; der teilweise sichtbare Stamm verstärkt die Parallelität. Nach rechts lädt eine Laubmasse aus und schiebt sich keilartig an die rechte nackte Frau heran, eine sehr glückliche Lösung bewegter Angleichung. Oben wendet sich der Baum nach links, umfaßt die bekleidete Frau, drückt sie in ihren Sitz nieder und stellt die Beziehung zum Hügel mit der Burg her. Dessen Aufgabe besteht darin, die vom Rahmen wegstrebende Schräge der

Frau durch Gegenschrägen auszugleichen. In den rechten Landschaftsteilen war weniger Anstrengung nötig; die Grundrichtungen des Rahmens werden wiederholt. Das Spiel der Wolken um die Schale in der erhobenen Hand der nackten Frau ist ein ornamentales Prunkstück.

Mit der Entwicklung der linearen Motive hält die der Licht- und Farbgebung gleichen Schritt. Hell und Dunkel werden zu großen Massen zusammengefaßt, die Kontraste lebhafter. Die beiden Figuren mit dem Brunnen stehen als eine Helligkeit gegen die Landschaft. Wie schon am Fondaco und in den Paduaner Fresken deutlich wurde, hat bei Tizian das Licht neben der illusionistischen eine ausgesprochen ornamentale Bedeutung. Man tut gut, nicht nur von Licht und Schatten, sondern auch von Hell und Dunkel zu sprechen. Zum Beweise erwähne ich nur die vor die Brunnenwand gesetzte Pflanze. Im Kolorit wird das Nebeneinander vieler Farben unterdrückt. Wenige Farben in den Figuren herrschen vor, die Landschaft ist eine bräunlich-grünliche Folie[1]. Die stärkste Farbe, das Rot im Mantel der nackten Frau, grenzt an das Blau des Himmels. Der Kontrast ist schon sehr deutlich im Sinne der Steigerung verwandt. Bemerkenswert ist ferner die uns von der Assunta her bekannte, wichtige Wiederholung einer Hauptfarbe in kleineren, über das Bild verstreuten Flächen. Das Rot wird im rechten Ärmel und im Schuh der bekleideten Frau aufgenommen.

Die Himmlische und irdische Liebe mag etwa im Jahre 1514, von den Paduaner Fresken und der Assunta gleich weit entfernt, gemalt sein. Denn so vorgeschritten das Bild jenen gegenüber ist — hier möge die Analyse noch durch den Hinweis auf die Richtungsbestimmtheit der Falten ergänzt werden —, so darf es doch nicht mit der Assunta in zu nahe Verbindung gebracht werden. Die Figuren haben noch immer etwas isoliert Blockartiges, und ihre Einfügung in die Fläche, so gelungen sie ist, geschieht nicht ohne Mühe, erfordert noch einen allzu sichtbaren Aufwand[2].

[1] Nach Wenzel („Hat Tizians sogenannte himmlische und irdische Liebe immer so ausgesehen wie heute?“ Kunstchronik XXII, Sp. 291) soll die Farbe der Landschaft ursprünglich mehr ins Grüne gegangen sein; der jetzige braune Ton rühre von einer im 17. Jahrhundert vorgenommenen Übermalung her.

[2] Crowe und Cavalcaselles Datierung um 1500 (S. 54 ff.) ist jetzt allgemein als unmöglich aufgegeben. Morelli datiert es einmal um 1510—1512 (Kunstkritische Studien . . . die Galerien Borghese und Doria Panfili. Leipzig 1890, S. 310), an einer anderen Stelle (Die Galerien zu München und Dresden, Leipzig 1891, S. 54 Anm.) um 1509. Gronau (S. 295) um 1512, Fischel (a. a. O. S. 22)

Die drei Lebensalter.

Früher als die Himmlische und irdische Liebe, aus der Zeit der Paduaner Fresken, ist das Bild Die drei Lebensalter, das Tizian nach der Erzählung Vasaris[1] für den Schwiegervater des Giovanni da Castel Bolognese malte, und das sich zu Vasaris Zeiten im Hause jenes Giovanni in Faenza befand. Dieses Bild existiert in mehreren Exemplaren: eines ist in der Bridgewatergallery, ein zweites (mir auch in der Photographie nicht bekannt) laut Crowe und Cavalcaselle[2] beim Earl of Dudley, ein drittes in der Galerie Doria, ein viertes in der Galerie Borghese, ein fünftes in der Sammlung Farrer in Sandhurst Lodge. Das Exemplar der Bridgewatergallery gilt allgemein als das Original, und wirklich verdient es diese Bezeichnung eher als die anderen mir bekannten Exemplare. Doch enthält es Merkwürdigkeiten, die es mir wahrscheinlich machen, daß es ebenfalls nur eine Kopie sei[3]. Da ich jedoch das Bild nicht selbst gesehen habe und mich überdies mit nur mangelhaften Abbildungen behelfen muß, so kann ich nichts Abschließendes sagen, sondern nur einige Beobachtungen vorbringen[4].

In einer offenen Landschaft sitzt links im Vordergrunde unter Laubwerk ein nackter Jüngling; er hat den linken Arm um ein Mädchen geschlungen, das, in jeder Hand eine Flöte haltend, dem

1512—1515. Alle diese Datierungen lassen mit Ausnahme der Fischels, die Spielraum gibt, das Wichtigste nicht erkennen, nämlich, daß das Bild entschieden später ist als die Paduaner Fresken.

[1] VII S. 435.

[2] S. 172 Anm. 24.

[3] Dieselbe Ansicht hat Jakob Burckhardt ausgesprochen. Vgl. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, 2. Aufl. S. 466 Anm. 1.

[4] Das Bridgewaterbild stammt aus der Sammlung der Königin Christine (vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 171 Anm. 23 und Gronau S. 281); vorher gehörte es dem Kardinal von Augsburg, Otto Truchsess (vgl. Sandrart, Teutsche Akademie, Nürnberg MDCLXXV, II. Teil S. 164/165). Wie es in dessen Besitz gekommen ist, ist unbekannt. Sandrart gibt an, Tizian habe das Bild erst in Augsburg gemalt. Darnach müßte man annehmen, daß es zwei eigenhändige Fassungen gegeben habe. Aber Sandrart muß falsch unterrichtet gewesen sein; 1548 malte Tizian anders. In der von Martinioni besorgten Ausgabe der „Venezia descritta“ des Sansovino (Venedig 1663) ist (S. 377) von einem Bilde Giorgones bei Niccolo Renieri die Rede, dessen Beschreibung genau mit dem der Drei Lebensalter übereinstimmt. Ob dies dasselbe Bild ist, das nachmals nach Augsburg kam, wie L. Venturi (a. a. O. S. 362) glauben möchte, entzieht sich unserer Kenntnis. Übrigens irrt sich Venturi, wenn er meint, Crowe und Cavalcaselle sei diese Notiz des Martinioni entgangen; sie erwähnen sie S. 172 Anm. 24.

Jüngling ins Gesicht schaut. Auf der rechten Seite schlafen, an einen kahlen Baumstamm gelehnt, zwei Kinder; ein geflügelter Putto klettert an dem einen hinauf, indem er sich mit beiden Händen an dem Stamm festhält. Nicht weit von dieser Kindergruppe, aber mehr nach der Tiefe zu, sitzt gebeugten Rückens ein Greis, in die Betrachtung eines Totenschädels versunken, den er in der rechten Hand hält; neben ihm am Boden ein zweiter Schädel. Dahinter Bäume, über diesen ein Haus. Den Hintergrund bilden flachgewellte Hügel und ein ferner ebener Horizont.

Das Bild muß deshalb früher als die Himmlische und irdische Liebe datiert werden, weil zwischen Figuren und Landschaft noch nicht jene vielfältig bewegte und innige ornamentale Verbindung besteht, wie sie dort schon eingetreten ist. Doch ist die Anordnung von großer Schönheit und Festigkeit und von echt tizianischem Geiste. Der Jüngling und das Mädchen sind durch das Laubwerk, das ihnen zugleich als dunkle Folie dient, fest in die linke Bildecke gefügt. Man achte auch hier darauf, wie die Äste das Paar umschließen, und wie allmählich zu den Rahmenkanten übergeleitet wird. Dieser Gruppe sind auf der anderen Seite die Kinder und der Greis gegenübergestellt; der hinter ihnen aufragende, dunkle, baumbestandene Hügel faßt sie zu einer großen Masse zusammen, die der Masse links das Gleichgewicht hält. Der kahle Baumstamm stellt die Beziehung zum oberen und rechten Rahmenrand her. Indem nun das Auge zwischen diesen beiden Gruppen hin und wieder schweift, durchmißt es die ganze Breite des Bildes und empfindet die dem Tizian so wichtige Bedeutung der Bildfläche.

Aber es ist nicht zu verkennen, daß die Landschaft hinter den schlafenden Kindern in verschiedener Hinsicht eigentümlich ist. Das Haus ist ein merkwürdig nebelhaftes Gebilde und scheint in der Luft zu schweben. Man denke nur an die festgefügten Gebäude auf der Himmlischen und irdischen Liebe und auf dem dritten Paduaner Fresko. Auch die Bäume unter dem Haus sind sonderbar wollige Massen ohne Schwere und Schärfe. Dem zum rechten Bildrande aufsteigenden Hügel, der eine Gegenschräge zur Schräge der linken Gruppe bildet, fehlt die Geschlossenheit. Oben klafft eine Lücke, und das plötzliche Abfallen der Hügellinie nach dem Bildrande und der zwischen den Stämmen der äußersten Bäume durchscheinende Himmel lenken die Bewegung ab und erzeugen Verwirrung. Einer solchen Unbestimmtheit und Unruhe sind wir bei Tizian bisher noch nicht begegnet, und die Vermutung, daß

nicht er hierfür verantwortlich gemacht werden dürfe, wird zur Gewißheit, sobald man einen Blick auf die Kopien im Palazzo Doria und Palazzo Borghese wirft. Diese Kopien sind zwar in der Qualität schlechter als das Bridgewaterbild, die Landschaft rechts aber, die bei beiden in gleicher Weise von der des Bridgewaterbildes abweicht, entspricht besser der kompositionellen und formalen Eigentümlichkeit Tizians. Auch das Bild der Sammlung Farrer steht in dieser Hinsicht den römischen Kopien nahe. Das merkwürdige und so ungeschickt angebrachte Haus fehlt; statt dessen steht oben auf dem Hügel ein Gebäude, das in Lage und Typus völlig mit den Gebäuden übereinstimmt, die den Hügel links auf der Himmlischen und irdischen Liebe krönen. Ebenso fehlt die Auflockerung am rechten Bildrande. Die Bäume sind von buschiger Dichte, mit dem Hügel zu geschlossener Masse vereinigt. Der Kontrast des Hügels mit der Gruppe links ist dadurch viel entschiedener und ruhiger; die einfache Festigkeit der Bildanordnung kommt weit klarer zum Ausdruck. Es sei noch bemerkt, daß es solche Bäume, wie sie das Bridgewaterbild ganz rechts auf dem Hügel hat, in der frühen Zeit Tizians überhaupt nicht gibt. Die Bäume der frühen Bilder sind — und das ist Zeitstil — entweder buschige, ruhige Massen, die breit auf dem Boden ruhen, oder zarte Stämmchen mit verhältnismäßig spärlichem Laub und kleinen Kronen. Erst eine spätere Zeit, die es gelernt hat, auch große Massen frei zu gliedern und zu bewegen, hat diese hohen rauschenden Wipfel; bei Tizian finden sie sich frühestens in den zwanziger Jahren.

Es könnte nun allerdings sein, daß das Bridgewaterbild doch das Original wäre mit einer durch — allerdings sehr weitgehende — Übermalung entstellten Landschaft. Dies müßte man annehmen, wenn die Figuren unzweifelhaft tizianische Güte hätten. Aber obschon die Figuren unvergleichlich besser sind als die der römischen Kopien, so scheinen sie mir doch, soweit es sich nach einer unzureichenden Reproduktion beurteilen läßt, namentlich in den Köpfen, nicht ganz die derbe Kraft und Frische Tizians zu haben[1].

Die Salome.

In das zweite Jahrzehnt von Tizians Tätigkeit gehören einige Bilder mit weiblichen Halbfiguren. In ihnen allen geht die Absicht

[1] „Eine sehr achtbare venetianische Kopie, etwas versüßt im Kopf der Hirtin", sagt Burckhardt a. a. O.

auf ruhige, „zuständliche“ Darstellung weiblicher Schönheit, mag nun die Dargestellte allein und ganz einfach gegeben sein, wie die Flora oder, wie die sogenannte Maîtresse du Titien, bei der Toilette und im Beisein eines Liebhabers oder gar, wie die Salome, in einer biblischen Szene. Solche weiblichen Halbfiguren sind damals in Venedig aufgekommen und offenbar sehr geschätzt worden. Sebastiano hat ihrer einige, Palma Vecchio sehr viele gemalt. Die Vermutung liegt nahe, läßt sich aber weder aus dem Bildermaterial noch aus der Literatur beweisen, daß Giorgione, der mannigfache profane Szenen in Halbfiguren dargestellt haben soll, auch der Vater dieser Bildart ist. Jedenfalls entspricht ihre Psyche mehr Giorgione als Tizian und hat auch im späteren Schaffen Tizians keine Spuren hinterlassen; die Magdalena im Palazzo Pitti ist aus einem ganz anderen Temperament entstanden. Formal ist Tizian in den Halbfiguren durchaus selbständig. In dieser Hinsicht sind sie als Vorstufen der späteren Porträts wichtig. Eine genaue Datierung ist nicht möglich, wohl aber läßt sich die Reihenfolge, in in der sie entstanden sind, angeben.

Das früheste ist die Salome; es ist ungefähr gleichzeitig mit den Paduaner Fresken[1]. Salome steht vor einer dunklen Mauer, in der rechts eine rundbogige Öffnung ins Freie führt. Der Oberkörper ist nach rechts, schräg ins Bild gedreht, der Kopf, mit dem Körper kontrastierend, ist dem Beschauer in Vorderansicht zugewandt und nach links geneigt. Der rechte Arm hält die Schüssel mit dem Haupt des Täufers. Links etwas hinter der Salome erscheint Kopf und Oberkörper einer zweiten Figur, die man wie den Gepanzerten auf der Judith, als untergeordnet empfindet, eine Dienerin etwa. Sie steht tiefer als die Salome — oder ist kleiner, ganz deutlich sieht man das nicht — und hat den Kopf zur Salome emporgerichtet.

[1] Rom, Galerie Doria Panfili Nr. 388. Über die mutmaßliche Herkunft des Bildes vgl. Gronau S. 296. Das Bild hieß früher Giorgione.

Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der Italienischen Malerei. Deutsche Ausgabe 1878 VI S. 189 und 341) schreiben es dem Pordenone zu. Ebendort Angaben über verschiedene Kopien, die von dem Bilde existieren. Von Morelli (Die Galerie Doria Panfili und Borghese S. 310) wurde es dem Tizian gegeben und in die Zeit der Drei Lebensalter und der Himmlischen und irdischen Liebe datiert. Die Späteren sind ihm gefolgt. Die Zusammenbringung mit den Drei Lebensaltern ist zutreffend, gegen die Himmlische und irdische Liebe aber muß die Grenze schärfer gezogen werden. Die Salome ist sicherlich früher. Fischels Datierung 1514—1515 (a. a. O. S. 30) ist ganz irreführend, stellt das Verhältnis geradezu auf den Kopf.

Das Bild erfreut durch die Sicherheit der Anordnung. Aber wie auf dem ersten und zweiten Paduaner Fresko ist diese Sicherheit nicht ganz frei. Der Sinn für Bildrichtigkeit ist bei Tizian früher und stärker entwickelt als die Fähigkeit, sie aus der menschlichen Erscheinung natürlich zu gestalten. Es kam ihm darauf an und ist ihm auch vortrefflich gelungen, die Salome als die Hauptfigur zu charakterisieren. Zu diesem Zweck schob er die Dienerin ganz in die Ecke und setzte sie um einen Kopf tiefer als die Salome. In quattrocentistischen Bildern, bei Stifterfiguren etwa, nimmt man eine derartige Unterordnung anstandslos hin, hier aber nicht, weil die Körper eine Masse geworden sind – man vergleiche dagegen die Kirschenmadonna —, die Ausdehnung und einen bestimmten Platz beansprucht. Man hat das peinliche Gefühl, daß die Dienerin in die Ecke geklemmt ist, und forscht nach Gründen, warum sie so viel tiefer steht, ohne darauf eine Antwort zu erhalten. Der Körper der Salome ist ähnlich dem der Frau auf Fresko II fest zwischen die Rahmenrichtungen gespannt. Der rechte Arm mit dem Haupt des Täufers liegt in der Bildebene, der Unterarm kommt im rechten Winkel aus dem Bausch hervor und ist dem unteren Bildrand parallel. Die latente Vertikale des Ärmelbausches wird in dem Mauerabsatz sichtbar fortgesetzt. Es ist zu beachten, daß der Kopf der Salome bis an diese Vertikale reicht, sie aber nicht überschneidet, und daß die herabfallenden Haare in der Vertikale liegen. Dieser engen Beziehung zu den Rahmenrichtungen verdankt es der Körper, daß er ausgezeichnet im Bilde sitzt, und daß jede andere Richtung, vornehmlich die Neigung des Kopfes, mit großer Präzision herauskommt. Aber das Motiv des rechten Winkels ist so stark betont, daß die Haltung des ganzen Körpers etwas Gezwungenes und Fixiertes erhält. Dies um so mehr, als der rechte Arm so selbständig und bedeutend gebildet ist, daß er nicht als ein Teil des Körpers, sondern als dessen Träger erscheint. Die ins Bild hineingewandte Seite des Körpers ist vernachlässigt, schon deshalb, weil man über den linken Arm nichts erfährt. Auch die Farbe trägt zu der Selbständigkeit des rechten Armes bei. Der Bausch zeigt ein starkes Rot, gehoben durch das kontrastierende Grün im Gewand der Dienerin. Dieses Rot wird bei der linken Schulter zum großen Teil durch ein sachlich nicht näher zu bezeichnendes vielfarbiges[1] Tuch verdeckt, wodurch es

[1] Auch diese Vielfarbigkeit setzt das Bild mit dem ersten Paduaner Fresko in Parallele.

dem Auge erschwert wird, beide Schultern als zusammengehörig aufzufassen. Die dunkle Mauer ist wie die Architektur auf Fresko I nur Folie, ohne räumliche Werte. Man mag sich vorstellen, wie ein Florentiner die helle Öffnung profiliert und gegen die Figur abgehoben hätte. Hier ist sie nur Tonwert, hält dem hellen Kopf der Dienerin das Gleichgewicht[1].

Die „Maîtresse du Titien".

Auf einem Halbfigurenbild im Louvre[2], der sogenannten Maîtresse du Titien, irrtümlicherweise auch als Alfons von Ferrara und Laura Dianti[3] bezeichnet, ist eine junge Frau bei der Toilette dargestellt. Sie steht in einem tief ausgeschnittenen grünen Kleide, bis zum Schoß sichtbar, von vorne gesehen, vor einer niederen Brüstung und hält mit der Rechten eine Strähne ihres Haares, während die Linke eine auf der Brüstung stehende Büchse greift. Dabei blickt sie nach links in einen Spiegel, den ihr ein über ihre Schulter sich vorbeugender Mann mit der rechten Hand vorhält. Hinter der linken Schulter der Frau ist ein größerer, ovaler Spiegel, den der Mann mit seinem ausgestreckten linken Arm stützt. Der Hintergrund ist neutrales Dunkel.

Das Bild ist bedeutend reifer als die Salome[4]. Der Körper

[1] L. Justi (a. a. O. I S. 252) neigt dazu, die alte Bezeichnung Giorgione wieder herzustellen. Das Bild zeigt aber, wie oben dargetan ist, die Eigentümlichkeit Tizians so unverkennbar, daß die allerdings vorhandenen giorgionischen Elemente, der Blick und die Farbengebung, nur in dem Sinne gedeutet werden können, daß Tizian damals besonders stark unter Giorgiones Einfluß stand. Der Satz Justis, mit Bestimmtheit behaupte er die Autorschaft Giorgiones nur deshalb nicht, weil es in das Ermessen jedes Fachgenossen gestellt sei, eine Jugendepoche Tizians von beliebiger Giorgionesse anzunehmen, ist eine aus dem Sachverhalt durchaus nicht zu begründende Resignation.

[2] Louvre Nr. 1590. Aus der Sammlung Karls I. Zur Geschichte des Bildes vgl. Crowe und Cavalcaselle (S. 223 Anm. 33), Gronau (S. 285) und Seymour de Ricci, Description Raisonnée des Peintures du Louvre I (Paris 1913) S. 163.

[3] Über Laura Dianti vgl. Hadeln im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst (VI S. 65 ff.).

Hourticq (Promenades au Louvre, Revue de l'art ancien et moderne XXXII S. 23ff. und 125 ff.) will in den Dargestellten Federigo Gonzaga und seine Geliebte Isabella Boschetti erkennen und datiert das Bild gegen 1530. Diese spätere Datierung aber läßt sich nicht mit dem Stil vereinbaren.

[4] Gronau (S. 285 und 296) betont mit Recht, daß die „Maîtresse" später als die Salome und früher als die Flora sei. Seine Datierung 1510—1515 läßt dann aber zuviel Spielraum gegen die Salome. Crowe und Cavalcaselle (S. 223) da-

der jungen Frau ist mächtiger und einheitlicher gebildet. Man hat das deutliche Gefühl, den ganzen Menschen vor sich zu haben. Die Arme sind im Zusammenhang mit dem Körper bewegt, die Hände beide aufs Bild gebracht; mit der Linken geht es freilich nicht ohne einige Anstrengung, wie es denn überhaupt bemerkenswert bleibt, wie schwer und langsam Tizian mit den Händen zustande kommt. Im Gegensatz zu den verstreuten, hellen Inseln auf der Salome faßt das Licht den Kopf, Halsausschnitt und erhobenen rechten Arm zu einer großen, starken Helligkeit zusammen, der sich alle Halbtöne und Reflexe des Bildes unterordnen, und die in lebhaftem Gegensatz zu dem Dunkel des Hintergrundes steht. Dunkel gehalten ist auch der Liebhaber mit seinen Spiegeln. Es kam Tizian auch in diesem Bilde darauf an, vor allem den weiblichen Körper in seiner Fülle und Pracht zu zeigen. Um ihm keine Konkurrenz zu machen, entmaterialisierte er gleichsam den Körper des Mannes durch das Dunkel. Es ist nicht eigentlich eine Szene zwischen zwei Menschen, die hier gegeben ist; die so hübsche, verliebte Geschäftigkeit des Mannes wirkt mehr als poetisches Motiv, das der Verherrlichung des schönen Weibes dient.

Aber der Mann ist noch in einem andern Sinn wichtig. Er vermittelt zwischen der Frau und der Bildfläche; er hat die Aufgabe, die auf der Himmlischen und irdischen Liebe der Landschaft zufällt. Eine Rahmenangleichung, wie Tizian sie bei der Salome gegeben hatte, mußte ihm jetzt, wo er die Einheitlichkeit der menschlichen Erscheinung stärker empfand, als zu gewaltsam erscheinen. Anderseits aber vermochte er noch nicht wie bei der Assunta, Körper und Fläche durch die Richtungsenergie des Konturs zu einen. Das Oval des Ausschnittes, der herabhängende Ärmel sind in sich geschlossene, isolierende Formen. Der zwischen die Frau und den Grund sich schiebende Körper des Mannes verhindert den harten, unmittelbaren Zusammenprall. Er ist mit der Frau durch die Körperlichkeit, mit dem Grunde durch das Dunkel verbunden. Die kontrastierenden Richtungen seines ausgestreckten linken Armes — die Richtung wird durch die Reflexe betont — und seines Kopfes nebst der rechten Hand mit dem Spiegel bringen Bewegung in die obere Bildhälfte und setzen sie mit der Frau in Beziehung. Ganz glücklich ist die Lösung nicht, es bleibt das Gefühl, daß der weib-

---

tieren das Bild in die ersten Jahre nach 1520, wohl mit unter dem Eindruck, es könne die Laura Dianti dargestellt sein.

liche Körper zu mächtig für die Fläche ist und sie zu sehr beschwert. In der ausgedehnten, an bewegtem Lineament reichen Landschaft der Himmlischen und irdischen Liebe konnte das Gegenspiel wirksamer gestaltet werden.

Die Flora.

Die „Maîtresse du Titien" mag kurz nach der Himmlischen und irdischen Liebe entstanden sein. Mit der Flora[1] kommen wir in die Nähe der Assunta. Dargestellt ist ein junges Weib vor einem neutralen Grund stehend, dem Beschauer voll zugekehrt. Es ist mit einem leichten weißen Gewand bekleidet, das die linke Schulter und Brust frei läßt. Der Kopf ist zur Seite geneigt. Die rechte Hand trägt Blumen, die Linke hält eine aus schwerem Stoff gearbeitete Draperie, die von hinten um den Körper gelegt und über den linken Arm nach vorn gezogen ist, vor der Brust fest.

Die Flora ist die vollkommenste der weiblichen Halbfiguren Tizians. Die Forderungen der ornamentalen Bildform und die Selbständigkeit des Menschen sind hier in einem Gleichgewicht, wie bei keinem der bisher besprochenen Bilder. Die Bildmittel sind die der Assunta, aber wenn dort noch die Schwierigkeiten des gewaltigen Auftrags fühlbar sind, so ist hier bei dem einfachen Gegenstand und dem kleinen Format nichts davon zu merken; das Problem von Fläche und Mensch ist rein und mit einer ganz einzigartigen Ökonomie und Wirkungskraft der Ausdrucksmittel gelöst. Ähnlich der Assunta setzt sich die Figur mit der Fläche ohne jede Beigabe von Architektur, Landschaft oder auch sonst nur eines Gegenstandes auseinander. Die Bildanordnung wird bestimmt durch das Größenverhältnis zwischen Figur und Fläche und die Richtungskraft der inneren und äußeren Konturen. Es fehlen die in Architektur oder Brüstung gegebenen Horizontalen und Vertikalen. Es fehlt auch jegliche materielle Abstufung zum Grund. Und doch besteht der Eindruck einer völligen Übereinstimmung zwischen mensch-

[1] Uffizien, Nr. 626. Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Das Bild kam 1792 bei einem großen Bilderaustausch von Wien nach Florenz. Vgl. Frimmel (Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen, Leipzig 1899, I S. 257), ferner Crowe und Cavalcaselle (S. 224) und Gronau (S. 289). Crowe und Cavalcaselle datieren das Bild wie die „Maîtresse" in die ersten Jahre nach 1520. Gronau sagt 1515. Man wird das Bild aber mit Rücksicht darauf, daß es reifer als die „Maîtresse" und schon dem Homme au gant verwandt ist, noch etwas später ansetzen dürfen.

licher Gestalt und gegenstandslosem Hintergrundsdunkel und eine gleichmäßige Belebung der Gesamtfläche. Zunächst ist das Verhältnis zwischen Figur und Fläche gegenüber den früheren Bildern verändert. Die Figur nimmt einen größeren Teil der Fläche ein; sie stößt mit ihren, vom Körper nur wenig entfernten Armen noch weit über dem unteren Bildrand an die rechte und linke Rahmenkante und reicht mit ihrem Kopf hoch an den oberen Rand hinan. Sie füllt mit ihrem Körper die untere Bildhälfte ganz aus. Diese Anordnung läßt die Figur mit der Fläche verwachsen und gibt ihr eine natürliche Stabilität. Die Beziehung zu den Rahmenrichtungen verliert alles Gezwungene, ergibt sich mühelos aus der Haltung der Hände. Die rechte Hand, die die Blumen hält, hat eine so erstaunliche Prägnanz der Geste, daß man meint, eine dünne Rauchsäule längs des Bildrandes aufsteigen zu sehen; die linke, die das Gewand gegen die Brust drückt, kommt in reiner Horizontale von der rechten Rahmenkante ins Bild hinein. Dadurch nun, daß diese Grundrichtungen nur angedeutet werden, erhalten sie eine ganz neue Leichtigkeit, und weil ihre Wiederholung sonst im Bilde vermieden ist, wird ihre Wirkung erhöht. Sie werden zum Regulativ der übrigen Richtungen, die lebhaft und zart das Bild erfüllen. Nirgends bisher haben wir so entschieden gegeneinander geführte Strahlen gesehen, wie sie hier von links, von unten und von rechts gegen die rechte Schulter laufen. Die volle träge Rundung der einzelnen Körperteile erscheint ganz überwunden. Auf der rechten Bildseite, wo im Gegensatz zu dem bewegten Linienspiel links die ruhige Masse stärker betont ist, wie dies schon durch den engeren Anschluß an den rechten Rahmen zum Ausdruck kommt, ist doch die Gefahr einer allzu wagerechten und zu plötzlich gerundeten Schulter geschickt umgangen durch das darübergezogene Gewand und die fallenden Haarsträhnen. Man wird in dem ganzen Bild die Beobachtung machen, daß die vollen schweren Kurven vermieden sind zugunsten leicht aufsteigender Strahlen. Dieser Umstand nimmt der Erscheinung ihre Schwere, ihre isolierende Geschlossenheit und erleichtert die Verbindung mit dem Grunde. Man muß sich die lebhafte Silhouette ansehen, die die Figur in den Grund schneidet, den spitzen Vorstoß bis unten links, die geringe Last am oberen Rand, um zu begreifen, wie groß die Bedeutung der lebhaft gegeneinander laufenden Richtungen ist. Und wenn der Gestalt ihre Schwere auch genommen ist, so bedeutet dies keineswegs eine Einbuße an sinnlichem Leben; es braucht nur

auf die prachtvolle Fläche des Handrückens mit den festen, klar sich spreizenden Fingern hingewiesen zu werden oder auf das volle Oval des Gesichtes mit den schön gewölbten Augäpfeln und dem reichbewegten, vollen Munde.

Die Gestalt ist als einheitliche Helligkeit vor den Grund gestellt. Der Kontrast ist entsprechend der Haltung des ganzen Bildes zart und prägnant zugleich. Ganz meisterlich wird die ornamentale Bedeutung der Hände durch die sie umgebende Dunkelheit gesteigert.

Die Farbe ist von einer ganz besonderen, lichten Zartheit, groß disponiert und im Kontrast sich wirksam steigernd. Das bläuliche Weiß des Augapfels und die blauen Schatten des Hemdes kontrastieren prachtvoll mit dem warmgelblichen Inkarnat, ebenso die Haare mit dem feinen Oliv des Grundes. Im Gewand tritt ein Erdbeerrot auf, das oben an der Schulter stärker aufleuchtet, in dem großen Bausch rechts durch ein gelbliches Muster aufgehellt und gelockert wird und links an der rechten Hüfte der Frau noch einmal zum Vorschein kommt. Alle Farben sind von der gleichen Leichtigkeit und das Prinzip der gegenseitigen Steigerung durch Kontrast und der Bindung durch Wiederholung erscheint hier in einer Ausgeglichenheit, die wie die ganze Bildanlage den Eindruck des Mühelosen und Selbstverständlichen erzeugt.

Die Vanitas.

Seit Morelli wird auch die in der Münchener Alten Pinakothek befindliche Vanitas, die Halbfigur eines jungen Weibes, das dem Betrachter in Vorderansicht zugekehrt ist und sich mit dem rechten Arm auf einen großen achteckigen Spiegel stützt, dem Tizian zugeschrieben[1] und in die Zeit der eben besprochenen Halbfiguren datiert. Trotzdem ich das Bild nicht für eigenhändig halte, mag hier von ihm die Rede sein; denn es ist von den Tizianschen Bildern nicht so grundsätzlich verschieden wie die Bilder, die im kritischen Teile besprochen werden sollen. Die auf dem Bilde dar-

[1] Nr. 1110. Über die Herkunft vgl. den Katalog der Kgl. Älteren Pinakothek, 11. Aufl. 1911, S. 165. Das Bild ging früher unter den Namen Salviati, Palma und Giorgione. Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der Italienischen Malerei VI) besprechen es sowohl unter den Bildern Giorgiones (S. 192) als unter denen des Pordenone (S. 341), schreiben es aber offenbar dem letzteren zu. Vgl. Morelli, Die Galerien zu München und Dresden S. 21 und 74.

gestellte Halbfigur steht den eben besprochenen recht nahe, nicht nur im Gesichtstypus oder in Einzelheiten wie der rechten Hand und der linken Schulter, welch letztere an die der „Maîtresse“ erinnert, sondern auch in dem Volumen des Körpers und dessen Aufbau im Bilde. Aber man vermißt das Formgefühl und die Energie Tizians. Die Kurve, die die rechte Gesichtsseite von der Stirn bis zum Kinn umschließt, gibt Tizian stets mit einer deutlichen Einziehung am Auge, Stirn und Wange dadurch trennend. Dies fehlt hier, und das Lageverhältnis von Stirn und Wange wird verwischt. Ebenso verwischt wird der Gegensatz zwischen der vorgebauten, auf den Brauen ruhenden Stirn und den zurücktretenden Augenhöhlen. Den Augen selbst fehlt das köstliche βοῶπις der Flora und der „Maîtresse“. Vollends der Mund! In der rechten Hand ist das energische Zugreifen Tizians in gefällige Eleganz umgewandelt. Die Haltung des Armes erscheint lahm, wenn man sich vergegenwärtigt, welche Richtungsgegensätze Tizian aus der gegen den Rahmen geführten und sich dort wieder abstoßenden Bewegung herausgeholt hätte. Das über die Schulter herabhängende Kopftuch, an sich als tizianisches Motiv durchaus denkbar, wirkt wie ein unappetitlicher Lappen. Bei dem im Spiegel dargestellten Stilleben hat schon Voll Bedenken geäußert[1]. Ich halte das Bild für eine freie Kopie nach einem nicht mehr nachweisbaren Original aus der Zeit der „Maîtresse“[2].

Der Zinsgroschen.

Der Zinsgroschen[3] ist nach Vasari[4] für den Herzog Alfonso d'Este gemalt worden. Urkundlich sind Beziehungen Tizians zum Herzog erst im Jahre 1516 nachzuweisen[5]. Dazu paßt Vasaris

[1] Führer durch die Alte Pinakothek (München 1908, S. 223). Voll zweifelt im übrigen nicht an der Echtheit des Bildes, hebt aber die geringe Qualität gegenüber der Flora hervor.

[2] Eine nach Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der Italienischen Malerei VI S. 192 Anm. 45) in Pavia befindliche Wiederholung ist mir nicht bekannt; eine zweite, die sich nach Crowe und Cavalcaselles (ebd. S. 191 Anm. 44) und Gronaus (S. 287) Angaben in Marostica befand, ist, wie mir Dr. von Hadeln freundlicherweise mitteilte, dort nicht mehr aufzufinden. Der bei Rosini (Storia della Pittura Italiana 1843 IV S. 169) abgebildete Umrißstich nach dieser letzteren erlaubt kein Urteil.

[3] Dresden, Gemäldegalerie, Nr. 169; signiert Ticianus F.

[4] VII S. 434.

[5] Vgl. Campori, Tiziano e gli Estensi Nuova Antologia, 1874, XXVII S. 581ff.

Bericht, der die Verbindung Tizians mit dem Hofe von Ferrara damit anheben läßt, daß Tizian ein von Giovanni Bellini 1514 für den Herzog begonnenes Bacchanal (Bellini starb 1516) vollendet habe. Um 1516, eher später als früher, wird der Zinsgroschen entstanden sein. Er steht auf der Stilstufe der Assunta. Crowe und Cavalcaselle und die Forscher, die ihnen darin gefolgt sind, verkennen völlig, wie reif das Bild ist, wenn sie es um 1508 datieren[1].

Christus und der Pharisäer sind als Halbfiguren gegeben, dicht beisammen vor neutralem, dunklem Hintergrund. Der Körper des Pharisäers wird vom rechten Rahmen überschnitten, nur sein von der Seite gesehener Kopf und der linke Arm kommen ins Bild. In der Hand hält er das Geldstück und sieht gespannt, etwas von unten her ins Antlitz Christi. Seinem aggressiven Vordrängen steht Christus ruhig gegenüber. Der Oberkörper, ein wenig nach links zurückgedreht, erfüllt breit das Bild. Das Gesicht ist dem Pharisäer leicht zugewandt. Die milde Helligkeit seines Ovals ist von dunklem Haar und Bart wirksam umgeben. Der Zeigefinger der rechten Hand weist auf das Geldstück, es fast berührend. In ihrer Weiße und Feingliedrigkeit steht diese Hand in außerordentlichem Kontrast zu der groben, gebräunten des Pharisäers. Die linke Hand Christi, zum größten Teil vom Rahmen unten verdeckt, hält den um die Schulter gelegten Mantel unterhalb der Brust zusammen.

Der reife Charakter des Bildes zeigt sich darin, daß die orna-

[1] Crowe und Cavalcaselle (S. 99 ff.) lassen sich über das Datum zwar nicht näher aus, beschreiben das Bild aber nach den Fondacofresken und vor ihrem historischen Exkurs über den Krieg der Liga von Cambray.

Morelli (Die Galerien zu München und Dresden, S. 297) stimmt Crowe und Cavalcaselle bei; ebenso der Dresdener Katalog (Katalog der Kgl Gemäldegalerie zu Dresden, 8. Aufl. 1912, S. 25). Die Angabe des Katalogs, das Bild sei nach Vasari 1514 gemalt, ist unrichtig; Vasari sagt nur, Tizian sei dadurch an den Hof von Ferrara gekommen, daß er das von Bellini 1514 begonnene Bacchanal vollendet habe. Unter den dann für den Herzog gemalten Bildern zählt er auch den Zinsgroschen auf. Gronau (S. 286) und Phillips (S. 55 ff.) sehen keinen Grund, an der Erzählung Vasaris zu zweifeln. Auch ihnen gegenüber muß betont werden, daß Vasaris Text keineswegs zu einer Datierung um 1514 zwingt. Vasari nennt das Bild erst nach Tizians Bacchanal, von dem niemand annimmt, daß es um 1514 gemalt sei. Phillips scheint aber auch aus stilistischen Gründen das Datum 1514 für richtig zu halten. Er polemisiert sehr glücklich gegen die Datierung ins Jahr 1508, indem er die bei allem Detail breite und majestätische Komposition und die Freiheit in den Draperien hervorhebt, macht dann aber seine Beweisführung dadurch zu nichte, daß er den Zinsgroschen mit dem Markusbild, das er um 1512 datiert, vergleicht.

mentale Bildeinheit auf das glücklichste mit dem dargestellten Vorgang und der Bewegung der Figuren übereinstimmt. Man hat nicht im mindesten das Gefühl, daß die Stellung der Figuren durch Bildrücksichten bedingt ist. Ihre Einfügung in die Fläche erfolgt durch ein frei und natürlich aus der Bewegung der Glieder und der Gewänder sich ergebendes Richtungsspiel, welches wie bei der Flora und Assunta die der Fläche widerstrebende Masse der Körper überwindet. Auf eine Wiederholung der Grundrichtungen in den Figuren ist verzichtet; sie ist bei deren enger Berührung mit dem Rahmen entbehrlich und wird durch das Gleichgewicht mannigfach verschränkter Schrägen ersetzt. Jede kleine Falte hat in diesem Sinne Bedeutung. Diesen Verzicht auf Vertikale und Horizontale teilt das Bild mit der Assunta und den darauf folgenden Bildern der zwanziger Jahre. Es ist, als ob Tizian sich in der neu errungenen Freiheit an Bewegung nicht genug tun könnte. Die Bilder der späteren Zeit sind wieder ruhiger.

Mit der Assunta hat der Zinsgroschen auch das entwickelte Körpergefühl gemein. Trotzdem vom Pharisäer nur Kopf und Arm gezeigt werden, hat man doch im Gegensatz zur Salome etwa den Eindruck eines einheitlich bewegten Körpers. Bei der vom Rahmen her ins Bild kommenden rechten Hand Christi ist der Zusammenhang mit Oberarm und Schulter vollkommen deutlich. Man erinnere sich der linken Hand der „Maîtresse".

Die außergewöhnliche Feinheit der Malerei ist von jeher bewundert worden und hat Anlaß zu der Anekdote gegeben, Tizian habe hier mit Dürer wetteifern wollen. Sie mag auch die Ursache sein, daß das Bild mit der Kirschenmadonna zusammengestellt worden ist[1]; jedoch ist der Unterschied groß. Man vergleiche nur den Mund Christi mit dem der Madonna, um zu erkennen, wie sehr die Linienführung, dem Charakter des ganzen Bildes analog, an Differenziertheit und Präzision zugenommen hat.

Schließlich zwingt das Kolorit zu einer späteren Datierung. Das Prinzip der Farbwiederholung kommt in den durch das rote Gewand getrennten, blauen Mantelflächen Christi sehr entschieden zur Geltung, und das Zusammentreffen dieses Mantels mit dem braunen Arm und dem weißen Ärmel des Pharisäers erzeugt eine Fülle und Gedrängtheit des Kontrastes, wie man ihn bei der Kirschen-

[1] So Crowe und Cavalcaselle (S. 50), indem sie den Zinsgroschen zu früh datieren, Gronau (S. 48) indem er die Kirschenmadonna zu spät ansetzt.

madonna mit ihren unbetont nebeneinander stehenden Farben vergeblich suchen wird.

Die Verkündigung in Treviso.

Die Verkündung im Dom zu Treviso unterscheidet sich in einem Punkte sehr auffällig von allen Bildern, die wir bisher kennen gelernt haben. Das Bild hat eine mit perspektivischen Mitteln erreichte, sehr betonte Tiefe. Der Vorgang ereignet sich innerhalb einer geräumigen architektonischen Umgebung. Diese besteht aus einem ausgedehnten, weit in die Tiefe führenden Fliesenboden und einer auf der linken Bildseite aufragenden, schräg nach rechts in die Tiefe sich ziehenden Mauer, die auf einem kräftig profilierten Sockel ruht und an ihren beiden Enden durch vorspringende Pfeiler und Pilaster reich gegliedert ist. Der vorderste Pfeiler trägt das Wappen des Stifters. Oben werden, vom Rahmen überschnitten, gerade noch Ansätze von Gurtbögen sichtbar. Nach hinten ist die Architektur offen und läßt den Blick auf den Himmel und eine tiefliegende Landschaft frei. Maria kniet links im Vordergrunde, den Körper dem Beschauer zugewandt, den Kopf nach links zur Seite und halb nach hinten geneigt, dem Engel entgegen. Dieser kommt eilends von rechts hinten mit erhobenem rechten Arm, ausgebreiteten Flügeln und flatterndem Gewande auf Maria zu. Sein linkes ausgestrecktes Bein und die Spitze des linken Flügels werden noch vom Rahmen überschnitten. In der Rechten hält er die Lilie. Über ihm brechen Sonnenstrahlen durch dunkles Gewölk und fallen auf die Madonna. Weiter zurück, zum Teil verdeckt durch den rückwärtigen Pfeiler der Mauer, kniet der Stifter.

So überraschend die ausgesprochen räumliche Anordnung dieses Bildes wirkt, so tritt sie doch nicht ganz unvorbereitet auf. Einen freilich noch schwachen und unbestimmten Raumeindruck hat in den um den liegenden Jüngling gruppierten Figuren schon das dritte Paduaner Fresko, einen entschiedeneren die Assunta in der Apostelgruppe. Von der großen Rückenfigur geht über den sitzenden Apostel hinweg eine Diagonale in die Tiefe. Ebenso hat der Zinsgroschen eine solche Diagonale vom Pharisäer nach der rechten Schulter Christi. Als neu begegnet bei der Verkündigung, daß das ganze Bild den Raum mitmacht, und daß der Raum durch eine sehr in die Augen fallende linearperspektivische Konstruktion gewonnen wird. Das erste bedeutet eine bleibende Erweiterung der

Tizianschen Kunst. Tizian kommt zum einheitlichen Bildraum; man vergleiche daraufhin die mythologischen Bilder für den Herzog von Ferrara mit der Himmlischen und irdischen Liebe[1]. In der starken Betonung der linearperspektivischen Konstruktion dagegen steht das Bild vereinzelt da. Was Tizian zu diesem Experiment, denn als solches muß das Bild bezeichnet werden, gereizt hat, wissen wir nicht. Die Frage mag auf sich beruhen; es wäre vergeblich und anmaßend, jede Regung der künstlerischen Phantasie erklären zu wollen. Wichtiger ist, daß Tizian die perspektivische Konstruktion in einer Weise verwendet, die grundverschieden ist von quattrocentistischen Gepflogenheiten und durchaus mit seinem Flächenstil, namentlich dem bewegten aus der Zeit der Assunta, harmoniert. Es ist öfters und insbesondere bei der Besprechung der Assunta von der Intensität der Richtungen, von den Strahlen die Rede gewesen. Hier sind die Fluchtlinien des Fliesenbodens und der Mauer in wörtlichem Sinne Strahlen, die den Engel mit der Madonna in Beziehung setzen. Der Fluchtpunkt liegt im Winkel, den Ober- und Unterkörper des Engels miteinander bilden. Die obere Sockellinie der Mauer und die zweite Fliesenlinie von rechts sind die Winkelschenkel, die die Gestalt der Madonna umfassen. Es dürfte kaum Zufall sein, daß der äußerste Zipfel des Mantels der Madonna von der Fliesenlinie rechts genau so weit entfernt ist, wie ihr Scheitel von der oberen Sockellinie. So muß die perspektivische Konstruktion vor allem die Mittel zu einer engen linearen Verbindung zwischen den Hauptfiguren hergeben[2]; diese lineare Verbindung aber ist, wie wir gesehen haben, vom Antwerpener Bilde an eine der Hauptbestrebungen Tizians gewesen. Der Raum als solcher dagegen interessiert Tizian weniger, ja er ist sogar bemüht, die perspektivische Wirkung der Fliesenlinien, soweit sie nicht auf die Hauptfiguren Bezug hat, zu unterdrücken. Dicht hinter dem Engel legt er einen schweren Schatten über den Boden, in dem die Tiefenlinien sich verlieren. Ebenso nimmt er der Landschaft einen Teil ihrer Tiefenwirkung, indem er sie dunkel hält. Und man beachte, daß der Fliesenboden gegen die Landschaft unvermittelt horizontal abschließt, und daß die erste Baumgruppe, auf die man in der Landschaft stößt, wie ein Riegel wirkt.

---

[1] Selbstverständlich ist hier nur vom Bildraum innerhalb der Kunst Tizians, der gerade in dieser Beziehung enge Grenzen gesteckt blieben, die Rede.

[2] Daß die Strenge der Konstruktion dem Bewegungseindruck eher hinderlich ist, wird von Tietze-Conrat (a. a. O. S. 102/103) treffend ausgeführt.

Stärker als die räumlichen reizen die ornamentalen Werte des Hintergrundes das Auge. Die Dunkelheit der Landschaft schließt sich mit dem silhouettenhaften Gewölk des Himmels zu einer lebhaft bewegten Fläche zusammen, in die sich der Engel mit seinen dunklen, gezackten Flügeln vortrefflich einfügt. Aber auch in der Architektur tritt die ornamentale Auffassung Tizians stark hervor. Crowe und Cavalcaselle beschreiben die Architektur als den Portikus eines Palastes; das mag sachlich richtig sein, ist aber irreführend. Denn trotzdem Tizian hier mehr Architektur gibt als in früheren Bildern, legt er doch nur geringen Wert auf klare architektonische Zusammenhänge. Was interessiert, ist der in dem Muster des Bodens und der reichen Gliederung der Mauer zutage tretende, mannigfache Wechsel scharf umgrenzter und bestimmt gerichteter heller und dunkler Flächen. Es sei im besondern auf die Dunkelheit zwischen dem vordersten Pfeiler und dem linken Bildrand hingewiesen; gegenständlich ist sie nicht klar, ornamental aber ist sie ein notwendiges und in ihrer vertikalen Ruhe fein abgewogenes Gegengewicht gegen die bewegten Dunkelheiten auf der rechten Bildseite.

Durch dies bewegte, kontrastreiche Spiel der Flächen ist das Bild mit der Assunta aufs engste verwandt; auf letztere weist auch der Stil der Figuren, die sehr bestimmte Führung der Gewänder und die kräftige Silhouette der Madonna. Gewöhnlich wird das Bild um 1517 datiert, wobei hervorgehoben wird, daß es früher als die Assunta sei. Demgegenüber möchte ich die Ansicht Hadelns für die richtigere halten, die Verkündigung sei gleichzeitig mit der übrigen Ausstattung der Kapelle, also im Jahre 1519 entstanden[1].

[1] Vgl. Hadeln (Ridolfi I S. 115 Anm. 8 und S. 176 Anm. 3). Die Kapelle ist laut Inschrift im Jahre 1519 von dem Kanonikus Malchiostro gestiftet worden. (Die Inschrift abgedruckt bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der Italienischen Malerei VI S. 311.) Crowe und Cavalcaselle (S. 185) nehmen an, daß die Verkündigung schon vor 1519 in Auftrag gegeben worden sei. Das Bild stehe seiner glatten sorgfältigen Behandlung wegen auf einer Stilstufe mit dem Markusbilde der Salute, ein Urteil, das zeigt, wohin man mit technischen Argumenten kommen kann.

Gronau (S. 296/297) hält das Bild für etwas früher als die Assunta. Da ein Aufenthalt Tizians in Treviso 1517 bezeugt sei (vgl. Biscaro, Di un affresco di Tiziano a Treviso, Gazetta di Treviso, 1. Januar 1898), so sei es möglich, daß Tizian damals schon das Bild dorthin gebracht habe. Ganz verschwommen ist Fischels Datierung 1515—1517 (a. a. O. S. 32 und 231), wenn man bedenkt, daß Fischel die Salome um 1514—1515 datiert. Dabei besteht zwischen den beiden Bildern ein Unterschied wie zwischen den Paduaner Fresken und der Assunta.

Mit den Bildern, die vor der Assunta liegen, kann die Verkündigung nicht in engeren Zusammenhang gebracht werden. Dagegen steht sie, wie schon erwähnt, durch die Räumlichkeit ihrer Anlage den mythologischen Bildern für den Herzog von Ferrara nahe, deren frühestes, das Venusfest, 1518 bestellt wurde.

Männliche Porträts.

Von den zahlreichen Porträts, die Tizian gemalt hat, fällt meiner Ansicht nach nur der Tommaso Mosti der Pittigalerie in die hier erörterte Periode[1]. Der Dargestellte ist als Halbfigur gegeben vor dunklem Grund; Kopf und Körper in Vorderansicht mit leichter Drehung nach links ins Bild hinein. Der Blick ist auf den Beschauer gerichtet. Der rechte Arm ruht dicht am unteren Bildrand auf einer Brüstung, die behandschuhte Rechte auf einem Buch. Der abgewandte linke Arm ist nicht zu sehen. Das Gewand ist bläulich dunkel und mit Pelz besetzt[2]. Am Hals wird die weiße Hemdkrause sichtbar.

Die von Gronau vorgeschlagene Datierung 1515 wird das Richtige treffen[3]. Die Anordnung ist fest und sicher, aber noch ohne die Freiheit und Beweglichkeit, die die Bilder um die Assunta kennzeichnen. Der Körper bildet ein steiles, massives Dreieck mit der ganzen unteren Rahmenbreite als Basis und einem schräg auf dem Kopf sitzenden Barett als Spitze. Die Gesamtsilhouette ist geschlossen, hält den Körper als einheitliche Masse gegen den Grund zusammen. Der Körper verträgt sich gut mit dem Grund, aber nicht infolge eines bewegten Richtungsspiels, sondern weil er vorsichtig in einem dunklen Ton gehalten ist; das Gesicht ist die einzige Helligkeit. Durch die starke Betonung der Grundrichtungen — die helle Vertikale des Gesichts wird in unmittelbare Beziehung gesetzt zu der das Bild abschließenden Horizontale des Armes — entsteht der Eindruck einer leichten Befangenheit. Der Mosti ist das einzige Porträt Tizians, bei dem man noch an die statuarische

[1] Florenz, Pitti Nr. 495. Eine Inschrift auf der Rückseite der neuen Leinwand, auf die das Bild übertragen wurde, besagt, daß das Bild den Tommaso Mosti im Alter von 25 Jahren vorstelle und 1526 gemalt sei. (Vgl. Crowe und Cavalcaselle, S. 250 Anm. 36.) Nach dieser Angabe datieren Crowe und Cavalcaselle das Bild.

[2] Das Bild ist neuerdings restauriert worden, wobei der Pelzbesatz am Gewande zum Vorschein gekommen ist.

[3] S. 292.

Ruhe des Lorenzo Loredan Giovanni Bellinis denken könnte. Den Arm und die etwas verkümmerte Hand vergleicht man am besten mit dem rechten Arm und der rechten Hand der bekleideten Frau auf der Himmlischen und irdischen Liebe.

Gronau datiert noch drei weitere Porträts in das zweite Jahrzehnt von Tizians Tätigkeit, den Homme au gant und das männliche Bildnis Nr. 1591 im Louvre und das Bildnis eines Mannes in schwarzer Kleidung in der Alten Pinakothek (Nr. 1111). Bei den beiden Pariser Bildern ist seine Datierung 1510—1520 merkwürdig unbestimmt, von dem Münchner sagt er, es gehöre in die Zeit, als Tizian sich von dem Einfluß Giorgiones befreite und zu einem selbständigen Stile vordrang. Diese drei Porträts aber sind gegenüber dem Mosti so fortgeschritten, daß man sie frühestens um das Jahr 1520, eher noch um ein weniges später wird ansetzen müssen. Sie gehören somit nicht mehr der Periode an, die den Gegenstand unserer Untersuchung bildet, und es möge darum nur mit kurzen Worten die spätere Datierung gerechtfertigt werden[1].

Der Homme au gant steht den reifsten Bildern, die wir kennen gelernt haben, noch am nächsten. Der Körper ist in halber Figur gegeben und zeigt volle Vorderansicht. Der Kopf ist ein wenig nach rechts gewandt, der Blick geht in eben der Richtung am Beschauer vorbei. Die rechte Hand greift unterhalb der Brust in

[1] Vgl. Gronau S. 285 und 287. Fischel (a. a. O. S. 34 und 37) schließt sich Gronau an; das Münchner Porträt datiert er um 1515. Crowe und Cavalcaselle (S. 699) setzen den Homme au gant und ebenso das andere Bildnis des Louvre in Tizians „mittlere Periode"; über das Datum des Münchner Porträts (S. 696) lassen sie sich nicht näher aus. Phillips (S. 11, 27, 62, 63) gibt für keines der Bilder ein bestimmtes Datum. Hourticq (in dem oben zitierten Aufsatz der Revue de l'art ancien et moderne) sucht nachzuweisen, daß der Homme au gant und das zweite Pariser Porträt, welche beide aus Mantuanischem Kunstbesitz stammen, identisch seien mit den Porträts des Girolamo Adorno und des Pietro Aretino, die Tizian, wie er selbst am 22. Juni 1527 an den Markgrafen Federigo Gonzaga schreibt, diesem zum Geschenk gemacht hat. (Der Brief abgedruckt bei Crowe und Cavalcaselle S. 362.) Da Adorno schon 1523 gestorben sei, so habe Tizian dessen Porträt aller Wahrscheinlichkeit nach vor diesem Jahre begonnen und es einige Jahre später vollendet. Wenn Hourticq recht hat — und ich halte es für sehr möglich, daß das Bildnis Nr. 1591 im Louvre den Aretino in jüngeren Jahren darstellt, man vergleiche besonders die Augen mit denen auf dem Exemplar bei Colnaghi in London (abgeb. bei Fischel a. a. O. S. 109) —, so wird man doch daran festhalten müssen, daß nicht nur der Homme au gant, sondern auch das zweite Porträt, mag es auch etwas später sein, im wesentlichen bis in den Anfang der zwanziger Jahre zurückreicht. Dieses letztere zeigt übrigens nicht mehr den ursprünglichen Zustand; es ist an allen Seiten angestückt.

eine faltenreiche Draperie, die man als einen von den Schultern herabgeglittenen Mantel ansehen kann. Die behandschuhte Linke hängt lässig über einen nicht näher charakterisierten Steinsockel und hält den zweiten Handschuh. Das schwarze Wams ist vorn geöffnet und läßt in spitzem Ausschnitt das Hemd frei. Der Hintergrund ist dunkel.

Man kann den Homme au gant als das entwickeltere Gegenstück der Flora bezeichnen. Der Körper hat nicht wie der des Mosti blockartige Geschlossenheit, sondern in ausgebreiteter Fläche erfüllt er das Bild mit linearem Leben. Und wie bei der Flora wird dies lineare Leben, obschon es sich ganz natürlich aus der Bewegung des Körpers ergibt, sehr deutlich in seinem spezifisch künstlerischen Wert empfunden und genossen. Die scharf auf den Rahmen prallenden Schrägen der beiden Schultern, die ins Bild zurückführenden Arme und Hände, die fächerförmig aufsteigenden Falten, der kelchartige Ausschnitt des Hemdes, das alles vereinigt sich zu einem Linienspiel von hohem Reiz für das Auge. Unnachahmlich ist wiederum die Präzision in der Lagerung der Hände und die Richtungsenergie, die in jedem Finger lebt. Aber Tizian entwickelt in dem Bilde eine so großartige Kraft, daß die Flora sich daneben fast zaghaft ausnimmt. Besonders deutlich weist die breitere Malweise und die stärkere Nuancierung der Kontraste auf die spätere Entstehung. In der Flora und ebenso in allen andern Bildern der frühen Zeit arbeitet Tizian mit einer verhältnismäßig einfachen Kontrastwirkung; Helligkeiten und Dunkelheiten werden als bestimmt umrissene Flächen scharf akzentuiert, ohne viele Übergänge gegeneinander gestellt. Beim Homme au gant dagegen macht sich bereits ein in der Folge immer mehr zunehmender Reichtum der Tonskala bemerkbar. Man beachte, wie die rechte Hand und das Gesicht modelliert sind, wie das Weiß im Hemdausschnitt zu großer Leuchtkraft gesteigert und wie es in der Krause an der linken Hand mit dem Handschuh und dem schwarzen Gewand zusammengestimmt ist. Die breitere Führung des Pinsels erzeugt ein Schimmern, wie es bei keinem der frühen Bilder vorkommt.

Dieselbe bewegte und nuancierte Modellierung charakterisiert die beiden anderen Porträts; sie kann namentlich an dem besser erhaltenen Münchner gut beobachtet werden. Diese beiden Bilder geben auch noch auf eine andere Weise die Fortgeschrittenheit ihres Stils zn erkennen. Die Körper werden nicht durch ein so

vehement ausstrahlendes Linienspiel mit der Fläche und dem Rahmen verbunden, sondern stehen mit beruhigterem und geschlossenerem Umriß vor dem Hintergrunde. Diese Geschlossenheit ist aber grundverschieden von der des Mosti. Es haftet ihr nichts Isolierendes und keinerlei Befangenheit mehr an. Vielmehr ist Tizian jetzt so sicher, daß er das völlige Aufgehen der Körper in der Fläche auch ohne ihre allzu straffe Einspannung erreicht. Die Kurven der Schulter- und Armkonturen sind weicher und bleiben mehr beim Körper. Man vergleiche daraufhin das Münchener Porträt mit dem Homme au gant. Die Haltung der Körper gewinnt an Natürlichkeit und Freiheit der Bewegung[1].

[1] Eine knappe aber vortreffliche Charakteristik des Münchner Porträts gibt Voll in seinem oben zitierten Führer durch die Alte Pinakothek (S. 223). Er datiert das Bild um 1520, indem er die meisterhafte Freiheit der Auffassung und der Technik hervorhebt.

4. Kapitel.

Tizian und Giorgione.

Man pflegt die erste Zeit der künstlerischen Tätigkeit Tizians, bis zur Himmlischen und irdischen Liebe etwa, seine giorgioneske zu nennen. Dolce[1] und Vasari[2] erzählen, Tizian habe sich nach einer Lehrzeit bei verschiedenen Malern der älteren Generation schließlich dem Giorgione angeschlossen und diesem bald so trefflich nachgeeifert, daß man bisweilen die Bilder des einen für die des andern gehalten habe. Auch ohne diese Erzählung würden wir in den frühen Bildern Tizians Giorgiones Einfluß erkennen. Indessen muß man sich hüten, diesen Einfluß, wie es gelegentlich geschieht, so stark zu betonen, daß die Vorstellung geweckt wird, als sei Tizian anfangs ohne Selbständigkeit, nur eine Kreatur Giorgiones gewesen. Es geht zu weit, wenn Phillips den Trionfo della Fede, weil er darin nichts von Giorgione findet, als eine Ausnahme bezeichnet[3]; und wenn es auch wahr sein wird, daß das venezianische Publikum Tizian mit Giorgione manchmal verwechselt hat, und wenn auch heute noch manche Bilder zwischen den beiden strittig sind, so wird ein aufmerksamer Betrachter schließlich doch dahin gelangen, die Grenze mit Schärfe zu ziehen und den bewußten Verzicht Justis[4] als ungerechtfertigt zu empfinden. Wir haben schon bei der Analyse der Fondacofresken gesehen, daß sich der Anteil Tizians deutlich von dem Giorgiones unterschied. Jetzt, nachdem wir alle frühen Bilder besprochen haben, können wir unter Hinzuziehung weiterer Bilder Giorgiones die Scheidung vollkommener durchführen. Erst wenn dies geschehen ist, dürfen wir hoffen, Art und Stärke des Einflusses, den Giorgione auf Tizian ausgeübt hat,

[1] A. a. O. S. 97/98.
[2] VII S. 428 und 430.
[3] Vgl. S. 24.
[4] Vgl. S. 54 Anm. 1.

mit einiger Bestimmtheit zu erkennen. Da auf die zahlreichen Probleme der Giorgioneattributionen einzugehen, hier nicht der Ort ist, so lege ich der vergleichenden Betrachtung nur diejenigen Bilder zugrunde, die durch ihre gute Tradition als für Giorgione gesichert gelten können; also die Castelfrancomadonna, die „Drei Philosophen", die „Tempesta" im Palazzo Giovanelli und die Venus[1]. Mit der Castelfrancomadonna knüpfen wir am leichtesten an die Fondocafresken an.

Die Madonna sitzt mit dem Kinde auf einem Throne, der sich in der Mitte des Bildes auf zwei Sockeln hoch aufbaut. Zu Füßen des Thrones stehen auf einem geräumigen Fliesenboden links der heilige Liberalis mit einer Fahne, rechts der heilige Franziskus. Hinter den Sockeln ist über die ganze Bildbreite ein dunkler Teppich ausgespannt. Darüber hinweg sieht man zu beiden Seiten des Thrones in eine weite Landschaft.

Ähnlich der Architektur auf dem Fresko mit dem sitzenden Jüngling setzt sich der Thronaufbau aus einer Vielheit klar umgrenzter und sauber profilierter, stereometrisch faßbarer Teile zusammen. Das Ganze ist ein hochstrebendes, nach oben sich verjüngendes Gefüge von einer entzückenden, plätschernden Leichtigkeit. Eine über das ganze Bild sich hinziehende, flache Stufe im Fliesenboden bereitet den Aufstieg des Thrones vor und bildet gleichzeitig ein Gegengewicht gegen dessen Vertikale. Justi charakterisiert den Thronaufbau im Gegensatz zu den plastischen Gebilden der Florentiner als eine Folge farbiger Flächen[2]. Man mag dies gelten lassen, darf aber nicht übersehen, welch bedeutender Unterschied zwischen dem Flächensinn Giorgiones und dem Tizians besteht. Tizian gibt wenige, ausgedehnte, derbe Flächen, Giorgione liebt die Kleinteiligkeit und den Wechsel. Man verfolge nur einmal den Kontur des Thrones vom oberen Bildrande bis auf den Boden; nirgends bei Tizian wird man eine so bewegte Gliederung finden. Dann aber — und das ist der entscheidende Unterschied: die Flächen Tizians sind Teile der Bildfläche, in diese unlösbar gebunden, die Flächen Giorgiones dagegen gehören Körpern an, die auf der Bildfläche dargestellt werden. Tizian bezieht alle Bildteile aufeinander ornamental in der Fläche, er vermeidet alles, was die Fläche zerstört — es sei noch einmal an die unterdrückten Fluchtlinien des Brunnens auf der Himmlischen und irdischen Liebe

[1] Vgl. hierzu Justi a. a. O. II S. 9 ff. und L. Venturi a. a. O. S. 285 ff.
[2] A. a. O. I S. 26.

erinnert —, Giorgione dagegen gibt die Flächen in räumlicher Ordnung. Die einzelnen Teile des Thrones sind nicht nur übereinander, sondern auch hintereinander, und in diesem stufenweisen Zurücktreten liegt der Reiz des Aufbaues wesentlich mit beschlossen. Und wie führt uns gleich der Fliesenboden in das Bild hinein, wie leicht überspringt der Blick die dunkle Teppichwand, um dann weiter in die Tiefe zu gleiten! Die Konturen Tizians — wir hatten dies schon bei den Fondacofresken beobachtet — binden die einzelnen Gegenstände zusammen, die Konturen Giorgiones lösen sie voneinander. Man erinnere sich, wie auf der Himmlischen und irdischen Liebe der Brunnen und die Figuren den Zusammenhang der Hintergrundlandschaft zerschneiden; der Thronaufbau hier überschneidet die Landschaft nur, die Landschaft bleibt ein Ganzes, man meint, um den Thron herumgreifen zu können. Oder die beiden über den oberen Sockel fallenden Teppiche: ganz deutlich liegen sie übereinander und der Schlagschatten löst sie vom Sockel. Dasselbe gilt von der Einordnung der Figuren. Sie sind nicht wie bei Tizian eins mit der Fläche, nicht durch das Richtungsspiel ihrer Bewegungen in die Fläche verwoben, sondern stehen mit zusammengehaltenen Gliedern frei im Raum. Es ist wie auf dem Fresko mit dem sitzenden Jüngling: die Madonna und die beiden Heiligen könnten ihre Plätze verlassen, und das Bild wäre immer noch ganz. Bei Tizian könnte man nie eine Figur entfernen, ohne daß die Bildfläche ein Loch bekäme. Überschneidung und Schlagschatten verstärken auch hier den Eindruck der Lösbarkeit. Eine, wie mich dünkt, recht aufschlußreiche Kleinigkeit sei hier angemerkt. Giorgione läßt die Füße der Heiligen die Fliesenlinien kreuzen, Tizian auf dem Markusbilde bringt die Fußspitzen des Damian und Sebastian in die Linie. Natürlich kann er auch Kreuzungen nicht vermeiden; das Zusammenfallen aber ist nicht zufällig, sondern entspringt seiner Tendenz zur Flächenbindung. Es sei an die Haarsträhne der Salome erinnert, und auch in viel späterer Zeit findet sich Ähnliches; so schließt sich auf Mariä Tempelgang der Kopf der Eierfrau vorn an eine Mauerfuge an, oder auf dem Ecce homo in Wien der Mantel des Pilatus an die Pfeilerkante. Sehr charakteristisch ist die Fahne des heiligen Liberalis. Bei Tizian würde die Schräge ihres langen Schaftes in einer Weise als Richtung betont sein, daß es unbedingt nicht ohne Konflikt mit der Rechtwinkligkeit der gesamten Bildgliederung abginge — man denke an das Antwerpener Bild. Giorgione interessiert uns vor allem für die Fahne

als Gegenstand und ordnet die Schräge mit einer wahrhaft staunenswerten Leichtigkeit in das Bild ein. Das ist eben der Zauber in Giorgiones Bildern: jeder Bildteil wahrt seine Selbständigkeit, ist in sich vollendet, jeder stellt sich gleichsam freiwillig an seinen Platz, und die Vereinigung aller steht im Zeichen der zartesten Harmonie. Bei Tizian spürt man immer den Kampf; er zwingt die Materie unter seine Bildvorstellung.

Räumlichkeit der Anlage, Selbständigkeit eines jeden Bildteiles und zarte Leichtigkeit aller Verhältnisse sind auch die Charakteristika der „Drei Philosophen“ und der „Tempesta“. Beide Bilder zeigen Figuren in freier Landschaft. Auf dem Wiener Bild sind rechts im Vordergrunde, vor einer Gruppe teils belaubter, teils kahler Bäume drei Männer vereinigt. Zwei stehen, der dritte sitzt auf dem Boden, welcher in flachen Felsenstufen nach links abfällt. Die linke Bildseite ist ganz erfüllt von einer in tiefem Schatten liegenden Felswand. Zwischen ihr und der Baumgruppe sieht man in der Ferne einige Häuser, in Hügel gebettet.

Vergleichen wir das Bild mit Tizians Drei Lebensaltern oder mit der Himmlischen und irdischen Liebe, wo ebenfalls Figuren in freier Landschaft gegeben sind, so werden wir zuerst wieder folgendes feststellen: Tizian bezieht Figuren und Landschaft als Teile der Fläche aufeinander, er stellt die Figuren nicht eigentlich in die Landschaft; Giorgione dagegen gibt die Landschaft als einheitlichen Bildraum mit den Figuren darin. Während Tizian mit den Figuren die Bildebene betont, staffelt Giorgione die drei Männer hintereinander, und ebenso leitet auf der linken Seite die Felswand in die Tiefe. Wie bei der Castelfrancomadonna ist in den Figuren nicht der geringste, durch Bildrücksichten hervorgerufene Zwang zu spüren, vielmehr bewegen sie sich mit der größten Leichtigkeit und Freiheit. Nicht wenig trägt dazu ihre unsymmetrische Anordnung bei. Tizian mit seiner ornamentalen Bildvorstellung besetzt immer die Mitte oder beide Seiten; niemals hätte er es gewagt — und man wird tatsächlich in seinem ganzen Werke nicht eine Ausnahme finden —, die Figuren ausschließlich auf die eine Bildseite zu bringen. Eine lineare Angleichung der Landschaft an die Figuren findet nicht statt. Natürlich hat auch Giorgione, was zu erwähnen fast überflüssig erscheint, eine sehr sichere Bildrechnung; aber sie tritt nicht wie in den Bildern Tizians in das Bewußtsein des Betrachters, sondern ordnet sich durchaus dem gegenständlichen Interesse unter. Während man bei Tizian stets den

Bildwert eines jeden Baumes und Hügels, einer jeden Wolke empfindet, genießt man die Landschaft der „Drei Philosophen“ rein um ihrer selbst willen; dabei ist man immer wieder aufs neue von ihrer einzigartigen Naturnähe beglückt. Diese Naturnähe hat Tizian nicht. Niemals erfüllt sich ihm eine Felswand mit solch eigenem Leben, nie haben seine Bäume diesen freien, unbekümmerten Wuchs[1].

Die „Tempesta“ im Palazzo Giovanelli ist ein Bild mit reicher, mannigfaltiger Landschaft. Aus der Tiefe, wo eine Stadt sich hell beleuchtet von einem schweren Gewitterhimmel abhebt, strömt unter einem Steg hindurch ein Bach dem Beschauer entgegen. Sein Lauf, der sich zu Füßen der Stadt seeartig ausdehnt, wird ein Stück weit durch die zusammentretenden Ufer verengt und erweitert sich ganz vorne abermals zum Wasserspiegel. Vorn links steht vor verfallendem, von Bäumen und Büschen umgebenen Gemäuer ein Jüngling. Er lehnt sich an einen hohen Stab, den er in der Rechten hält, und hat den Blick nach dem gegenüberliegenden Ufer gewandt, wo auf grasiger Böschung, unter hohen Bäumen ein junges, kaum verhülltes Weib sitzt und einem Kinde die Brust gibt.

Der räumliche Charakter der Giorgioneschen Bildvorstellung tritt beim Giovanellibilde mit besonderer Deutlichkeit hervor. Der mitten durch das Bild aus der Tiefe nach vorn strömende Bach veranschaulicht die Einheitlichkeit des Bildraumes auf die glücklichste und natürlichste Weise. Dabei findet die Eigenart Giorgiones, die schon bei der Castelfrancomadonna soviel Freude bereitet, nämlich durch eine stufenförmige, zugleich sanfte und muntere Bewegung zwischen Nähe und Ferne zu vermitteln, in den über- und hintereinander gelagerten Wasserspiegeln ihren vollkommensten Ausdruck. Die beiden Figuren im Vordergrunde ordnen sich abermals ganz in den Raum ein. Trotzdem sie bis nahe an die beiden seitlichen Bildränder gerückt sind, wird durch die Verbindung, die das Auge zwischen ihnen herstellt, doch nicht wie bei Tizian die Bildebene betont. Einmal sind sie an die Rahmen-

[1] Nach dem Anonimo Morelliano (Der Anonimo Morelliano, herausgeg. von Dr. Theodor Frimmel, Wien 1888, Wiener Quellenschriften Neue Folge Bd. I S. 86/87) ist das Bild von Sebastiano del Piombo beendet worden; dessen Hand glaube ich in der Landschaft des Hintergrundes zu erkennen, wo ein schwerer, trüber und kahler Ton anklingt, der Giorgione fremd ist, sich aber in der Landschaft des Crisostomoaltares wiederfindet.

kanten nicht mit Tizians Festigkeit angeschlossen und vom oberen Bildrande zu weit entfert, dann aber befindet sich das junge Weib bereits in einer tieferen Zone als der Jüngling. Hinwiederum wird das Mauerwerk, welches dem Jüngling als Folie dient, von der Uferböschung, auf der das Weib sitzt, überschnitten. Gerade dies trägt sehr wesentlich zur Verstärkung des räumlichen Eindruckes bei, weil dadurch der Jüngling von seiner Folie räumlich getrennt wird. Die köstliche Munterkeit, die der Bach mit sich bringt, verbreitet sich über das ganze Bild; sie steht in entschiedenem Gegensatz zu der Massigkeit und schweren Gedrängtheit Tizians. Welche Beweglichkeit und Mannigfaltigkeit, welch leichtes Hochstreben in der Silhouette der Stadt — die Schornsteine —, wie reizend die Durchsicht durch den Steg, welch springender Rhythmus in dem Mauerwerk und den Säulenstümpfen links! Und wie wird alle diese heitere Rechtwinkligkeit von den zarten Bäumen, Büschen und Gräsern umspielt! Auch in diesem Bild kommt das Eigenleben eines jeden Teils mit der größten Naturnähe zur Geltung. Es sei genug, auf die Steine vorn am Ufer und die darauf wachsenden Sträucher hinzuweisen. Vergleicht man diese Sträucher, namentlich den größeren rechts, mit der Pflanze, die auf der Himmlischen und irdischen Liebe mitten vor dem Brunnen steht, so kann man in diesem einen Detail den ganzen Unterschied zwischen der Auffassung Tizians und der Giorgiones erkennen: die Pflanze Tizians ist nach Form und Lage vor allem ein Teil des ornamentalen Flächenspiels, der Strauch auf dem Giovanellibilde hat den ganzen Reiz eines natürlichen Gewächses, folgt nur seinen eigenen Gesetzen; er ist nicht in die Fläche gebunden, sondern sein zartes Gezweig breitet sich in ausgesprochen räumlicher Distanz vor den Körper des nackten Mädchens.

Die Venus in Dresden spiegelt in ihrer Gesamtanordnung den Geist Giorgiones nicht klar wider. Das Gleichgewicht des Bildes ist gestört, weil der Cupido, der sich zu Füßen der Venus befand, bei einer Restauration zugedeckt worden ist. Dann aber hat nach der Erzählung Michiels Tizian diesen Cupido und die Landschaft vollendet[1]. Wirklich wird man in dem Hügel rechts mit der Häusergruppe den derben Formensinn und das Massige Tizians unschwer wiedererkennen. Statt der beweglichen Treppenmotive Giorgiones große parallele Horizontalen, welche Gebäude

[1] Vgl. Der Anonimo Morelliano a. a. O. S. 88.

und Hügel zu einem schwerlastenden Block zusammenschließen. Und auch darin ist Tizian zu spüren, daß der Hügel, obschon er im Sinne Giorgiones räumlich gedacht ist, in dieser Funktion nicht völlig aufgeht, sondern ähnlich der Kindergruppe auf den Drei Lebensaltern die Bedeutung empfinden läßt, die ihm durch Ausdehnung und Richtung in der Fläche als Gleichgewicht gegen die linke Bildseite zukommt[1].

Die vorstehenden Betrachtungen mögen genügen, um darzutun, wie sich die Bilder Tizians von denen Giorgiones durch allgemeine Bildvorstellung und Auffassung der Natur unterscheiden. Je öfter man die Bilder der beiden betrachtet, desto eindringlicher wird man durch eine Fülle kleiner, aber sehr beachtenswerter Züge auf die große Verschiedenheit der Charaktere aufmerksam gemacht werden. Insbesondere ist das Studium der einzelnen Figuren lehrreich. Man wird dabei immer wieder denselben Gegensatz feststellen, den die Analyse der Fondacofresken ergab. Er sei hier nochmals kurz umschrieben. Die Gestalten Giorgiones sind leicht und elastisch, ihre Haltung und Bewegung ist natürlich und gleichzeitig von großem Wohllaut, die Gewänder sind schlicht, der Faltenwurf ist durchsichtig, der Gesamtkontur fließend, voll zarter Kurven; in den Köpfen

[1] L. Venturi (a. a. O. S. 99 ff.) gibt ebenfalls den Hügel dem Tizian, die Hintergrundlandschaft dagegen dem Giorgione selber. Abgesehen davon, daß ein Unterschied des Formgefühls in der Landschaft nicht besteht — das ferne Haus, die Berge und die Büsche gehen gut zusammen mit den kräftigen Formen des Hügels und unterscheiden sich sehr von der zarten Hintergrundlandschaft der Castelfrancomadonna —, muß gegen diese Annahme noch folgendes geltend gemacht werden: ein Teil der Landschaft der Venus, jene Berge mit dem Haus, den Büschen und dem Weg, entspricht genau der Landschaft der Zigeunermadonna. Diese kann nach ihrer Stellung im Werk Tizians unmöglich später als 1504 datiert werden, die Venus aber muß um 1510, das heißt in der letzten Lebenszeit Giorgiones entstanden sein; denn es ist nicht wohl einzusehen, warum Tizian das Bild vollendet haben sollte, wenn nicht Giorgione über der Arbeit gestorben wäre. Außerdem ist der Körper der Venus von einer Freiheit und Größe, wie es sie vor den Fondacofresken nicht gibt. Will man also die Landschaft dem Giorgione lassen, so hat man hierfür nur zwei Möglichkeiten: entweder Giorgione hat das Motiv von Tizian oder er hat es auf einem früheren Bilde (oder einer Zeichnung), welches alsdann der Zigeunermadonna als Vorlage gedient hat, schon gebracht. Gegen diese zweite Möglichkeit aber muß sofort eingewendet werden, daß es zwar allenfalls denkbar ist, daß auch Giorgione in seiner letzten Zeit eine so breite und feste Landschaft gemalt hat — was sich freilich aus dem Bildermaterial nicht erweisen läßt —, daß er aber um 1504 diesen breiten und festen Stil noch nicht hatte.

paart sich stille Versonnenheit des Ausdrucks mit einem unvergleichlich lichten Lineament. Die Figuren Tizians sind aus festerem Holze geschnitzt; sie sind derb und unelastisch, in der Haltung zuweilen heftig, immer gespannt und durch Bildrücksichten bestimmt, die Gewänder fallen in schweren, großen Flächen, Falten und Konturen werden ins Bild dringende Richtungen; in den Köpfen herrscht lebhafte Bewegung und Anteilnahme an den Ereignissen und der Umgebung.

So groß aber auch der Gegensatz ist, so deutlich ist anderseits, daß auf einer ganzen Anzahl der frühen Bilder Tizians die Figuren nicht ohne das Vorbild Giorgiones denkbar sind. Die Verschiedenheit des Temperaments schließt eine Abhängigkeit in den Motiven nicht aus. Und zwar macht sich die Abhängigkeit am stärksten fühlbar in der Zeit von 1507 etwa bis 1511. Von den ganz frühen Bildern haben, wie schon oben angedeutet wurde, das Antwerpener und die Kirschenmadonna nichts mit Giorgione zu schaffen[1]; bei der Zigeunermadonna kann man im Kopf der Maria eine noch sehr unbeholfen wiedergegebene Reminiszenz an Giorgione entdecken. Erst die Fondacofresken, zu denen stilistisch auch das Markusbild gezählt werden muß, zeigen entschieden den Einfluß Giorgiones. Mit den Fondacofresken gab Giorgione Venedig, was es bis dahin noch nicht besaß: den nackten Menschen in großem Maßstabe und in reicher Bewegung[2]. In den Fragmenten der weiblichen Akte wiederholt Tizian in seiner derben Ausdrucksweise Typ und Bewegung der giorgionischen Figuren, und auf der Himmlischen und irdischen Liebe verwertet er bei der nackten Frau dieselben Motive mit gefestigterem Stilgefühl. Ebenso hat noch in späterer Zeit Giorgiones Venus das Vorbild für die Venus von Urbino abgegeben. Aber auch die Judith, so sehr sie sich im Temperament und durch die Einfügung ins Bildganze von Giorgione

[1] Von dem Antwerpener Bild sagt auch L. Venturi (a. a. O. S. 131): „Giorgione non aveva ancora sussurrato al suo spirito nemmeno una parola.“ Gronau (S. 14) und Phillips (S. 27) dagegen fühlen sich an Giorgione erinnert, Gronau durch die Steifheit der Figuren, die Ängstlichkeit der Bewegungen und die ruhelosen Falten, Phillips durch den Kopf des Petrus, welchen er „one of the most characteristic portraits of the giorgionesque school“ nennt. Letzteres ist ganz unverständlich; was die Bemerkung Gronaus anlangt, so wüßte ich kein Bild Giorgiones mit ruhelosen Falten anzuführen. Steifheit und Ängstlichkeit aber kennt Giorgione, wenigstens in den uns erhaltenen Bildern nicht.

[2] Sehr bemerkenswert scheint mir der Gedanke L. Justis (a. a. O. I S. 318 ff.) die nackten Figuren Giorgiones möchten durch antike Vorbilder beeinflußt sein.

unterscheidet, schließt sich im Bewegungsmotiv eng an dessen Fresko mit dem sitzenden Jüngling an, und der „Calzabruder“ ist wie ein schwerblütigerer Verwandter des Jünglings vom Giovanellibild. Auf dem Markusbild erinnert die Haltung des Sebastian an die Heiligen der Castelfrancomadonna. Schließlich erkennt man in den Figuren des ersten Paduaner Freskos, in den Proportionen, den kleinen, runden Köpfen, den schlichten Falten und den verhältnismäßig gehaltenen und abgerundeten Bewegungen den Einfluß Giorgiones. Beim Sebastian des Markusbildes versucht Tizian, es dem Giorgione auch in der Stimmung gleichzutun, und ähnliche Bestrebungen treten in der Salome und den Drei Lebensaltern hervor. Aber das Verträumte lag ihm nicht, und schon in der Himmlischen und irdischen Liebe, der „Maîtresse“ und der Flora, deren Zuständlichkeit an Giorgione denken läßt, regt sich die ursprüngliche ungeheure Lebenskraft.

Einen bedeutenden Eindruck hat Tizian von der Lichtbehandlung und dem Kolorit Giorgiones empfangen, und abermals sind es die Fondacofresken, die Paduaner Fresken und die Bilder dieser Zeit, in denen dieser Eindruck am stärksten sichtbar wird. Das Neue, das Giorgione in der Lichtbehandlung brachte, war, daß er die Kontraste steigerte, große, tiefe Schattenmassen, welche den Bildern Geschlossenheit geben, einführte und Licht und Schatten nach ihren natürlichen Bedingungen frei durch das Bild fluten ließ. Von dieser neuen Art sind es hauptsächlich die kräftigen Kontraste und die ausgedehnten dunklen Massen, die Tizian übernahm. Das freie Fluten des Lichtes hingegen stand in einem gewissen Widerspruche mit seiner gebundenen Bildvorstellung, und er ist nur im Markusbilde Giorgione auch in dieser Beziehung ganz gefolgt. Hier hat er es allerdings Giorgione fast zuvor getan in dem illusionistischen Effekt eines frei und natürlich einfallenden Lichtes. Bei den Fondacofresken aber und noch mehr bei der Salome, den Drei Lebensaltern und den Paduaner Fresken spürt man überall schon das Eingreifen seiner spezifischen Bildvorstellung, den Wunsch, die zufälligen Reize der huschenden und spielenden Lichter und Schatten in eine nach ornamentalen Gesichtspunkten geregelte Folge von Helligkeiten und Dunkelheiten einzuordnen. So ist es sehr bezeichnend, daß Tizian den Schlagschatten, welchen Giorgione sehr liebt, und dem er eine große Rolle einräumt, in den Fondacofresken zwar auch hat, daß er ihm aber gerade sein Charakteristikum, das Unstete, Wandernde, das Schattenhafte eben, nimmt und ihn

als schweren, dunklen Fleck in der Bildfläche festlegt. In der Himmlischen und irdischen Liebe und den darauf folgenden Bildern, also in der Zeit des energischsten Kampfes um die eigene Bildform, werden dann Licht und Schatten noch mehr ihres Eigenwertes beraubt und zu Teilen des ornamentalen Flächenspieles gemacht. In dieser Zeit löst Tizian auch die in sich ruhenden großen Dunkelheiten, die den Bildern der Paduaner Zeit die giorgionische Haltung geben, in bewegte Richtung auf. Später, in den zwanziger Jahren, nach der endgültigen Klärung und Festigung gibt Tizian bei zunehmender linearer Beruhigung den Anregungen Giorgiones wieder mehr Raum und läßt Licht und Schatten eine selbständige Bedeutung gewinnen.

Der Einfluß, den Giorgiones Kolorit auf Tizian ausgeübt hat, läßt sich vornehmlich bei dem ersten Paduaner Fresko, dem Markusbild und der Salome verfolgen. Das Beieinander einer Menge leuchtender, an sich schöner Farben, deren Leuchtkraft womöglich durch eine dunkle Folie gehoben wird, ist ganz in Giorgiones Sinn. Auch Giorgione vereinigt, auf dem Wiener Bild beispielsweise, in den Figuren so viele Farben, als sich mit ihrer Gewandung verträgt; der am Boden sitzende Jüngling hat ein weißes Untergewand und einen grünen Mantel, der mittlere stehende Mann ein graues Untergewand, darüber einen zinnoberroten Mantel mit violettem Überwurf und einen weißen Turban mit violettem Einsatz; der Alte hat ein braunes Untergewand, gelben Mantel, rot-violettbraune Kapuze. Dazu kommen vielfach eingesetzte, schmale farbige und goldene Streifen, wie sie auch Tizian auf den genannten Bildern hat. Die tiefen, bräunlichen Töne der Umgebung steigern den Glanz dieses Farbenbuketts. Aber nicht nur die Menge der Farben übernahm Tizian, sondern auch die Palette selbst, die grauvioletten, braunen und ockerfarbenen Töne und die Vorliebe Giorgiones für Grün und Rot. Nur ist er von vornherein massiver, und bald meldet sich — im dritten Paduaner Fresko eben erst anklingend, stärker in der Himmlischen und irdischen Liebe — das für alle Zukunft so wichtige Prinzip der Farbwiederholung und Farbrelation, das eine Beschränkung auf wenige kontrastierende Farben zur Folge hatte. Dieses Prinzip kennt Giorgione noch nicht; wie alles in seinen Bildern in heiterer Selbständigkeit besteht, so führen auch seine Farben jede ihr Leben für sich, unberührt von den benachbarten, aber trotzdem mit allen in Eintracht, nicht anders als in der Natur selber.

Die Verschiedenheit der Bildvorstellung, die Tizians Bilder von denen Giorgiones trennt, hat — dies sei hier ergänzend und abschließend bemerkt — neben der persönlichen auch eine entwicklungsgeschichtliche Bedeutung. Vasari[1] setzt den Giorgione in Parallele mit den Künstlern, die in Toskana die „nuova maniera", die Hochrenaissance, aufbrachten. Man wird in der Tat die Neuerungen und Anregungen, welche die venezianische Malerei Giorgione verdankt, und die Vasari treffend bezeichnet, nicht gering schätzen, darf sich aber anderseits nicht darüber täuschen, daß Giorgione im Gegensatz zu Tizian in der Art der Bildanordnung noch ganz auf dem Boden der Kunst Giovanni Bellinis steht. Bringt man z. B. auf dem Giovanellibilde die atmosphärischen Effekte, das Spiel der Lichter und Schatten und die tonige Dunkelheit in Abzug, so bleibt ein Bildgerüste übrig, welches genau dem der Geburt Christi von Bellinis Altar in Pesaro entspricht. Wie Bellini formt Giorgione seinen Bildraum in der Weise, daß er die einzelnen Teile hintereinander staffelt und sich überschneiden läßt; an die Stelle des geschlängelten Weges tritt der Bach als unmittelbare linearperspektivische Tiefenanweisung. In diesen fertigen Raum werden die Figuren gestellt; sie haben — auch dies stimmt mit Bellini überein — keinen oder doch keinen wesentlichen Anteil an der Raumgestaltung. Der Raum selbst behält bei aller Tiefe etwas Beschränktes; er ist gezimmert wie eine Bühne. Giorgione gibt noch nicht den unendlichen Raum, in dem der Mensch sich verliert. An dieser quattrocentistischen Raumvorstellung nimmt Tizian von Anfang an nicht teil. Vielmehr gelangt er auf Grund der in den ersten zwei Jahrzehnten ausgebildeten Flächengliederung im Laufe der Jahre zu räumlichen Wirkungen, die durch das Zusammenklingen schwerer, großbewegter Massen, nicht zum wenigsten der Figuren, entstehen, nicht abhängig sind von der einseitig nach der Tiefe zielenden linearperspektivischen Konstruktion und auch nichts kastenmäßig Beengtes mehr haben, sondern schon den frei sich entfaltenden, nach allen Richtungen das Bild erfüllenden allgemeinen Raum vorbereiten, den dann die Künstler des späteren sechzehnten und des siebzehnten Jahrhunderts zur Vollendung gebracht haben.

[1] IV S. 92.

Zweiter Teil:

Tizian zu Unrecht zugeschriebene Bilder.

1. Kapitel.

Madonnen.

Die Bilder, die im folgenden als unecht aus dem Werke Tizians ausgeschieden werden, enthalten fast alle Formen, Typen und Motive, die bei Tizian vorkommen. Daraus erklärt sich ihre Zuschreibung. Samt und sonders aber lassen sie das Bildgefühl Tizians vermissen, seine Art, die einzelnen Bildteile in der Bildfläche zur Einheit zusammenzuordnen. Daran erkennt man am sichersten, daß sie nicht von Tizian selbst sind. Denn ein Künstler, der sich einen andern zum Lehrer oder Vorbild nimmt, kann diesem in vielen Dingen sehr ähnlich werden. Jenseits alles Erlernbaren aber liegt die Bildeinheit. Die Vereinigung aller Bildteile in der Fläche zum Bilde ist ein Vorgang, den der Künstler unter stets wechselnden Bedingungen immer von neuem selbständig vollziehen muß. In der Bildeinheit offenbart sich darum das Individuelle des Künstlers ganz rein; sie ist der Spiegel der Bewußtseinseinheit.

Auf die besondere Art der Bildeinheit Tizians ist im Verlauf des ersten Teils immer wieder hingewiesen worden. Sie muß im zweiten Teil der Maßstab der Kritik sein. Doch soll dieser Maßstab nicht so ausschließlich und mit so rigoroser Systematik angelegt werden, daß daneben nicht auch andere Gründe zu Worte kommen, wenn sie nahe liegen und der Sachverhalt mit ihnen deutlicher gemacht werden kann.

Die Madonna mit den Heiligen Ulfus und Brigitta.

Neben der Zigeuner- und Kirschenmadonna werden dem Tizian noch einige andere Madonnenbilder als Frühwerke zugeschrieben und in die Zeit von 1505 bis 1515 datiert. Es sind meist Halbfigurenbilder mit assistierenden Heiligen. Sie sind mehr oder weniger von der Kunst Tizians abhängig, aber unter sich so verschieden, daß nicht zwei von demselben Künstler gemalt sein können.

Eine Madonna mit zwei Heiligen, die als Brigitta und Ulfus bezeichnet werden, im Prado zu Madrid[1], wird von Gronau um 1506, von Crowe und Cavalcaselle vor 1508 datiert. Das Bild müßte sich also mit der Kirschenmadonna, dem Markusbild und den Fondacofresken zusammenstellen lassen. Maria sitzt auf der rechten Seite des Bildes vor einem Vorhang, den Körper halb ins Bild gedreht, den Kopf im Profil. Sie hält das Kind auf beiden Händen, das den Kopf zur Mutter gewandt hat, während es mit der Rechten in eine Schale mit Blumen greift, die ihm die heilige Brigitta hinhält. Links von dieser steht der heilige Ulfus; hinter ihm ein zweiter Vorhang. Zwischen beiden Vorhängen sieht man den Himmel mit einer dicken, hellen Wolke.

Was in dem Bilde an Tizian erinnert, sind die Köpfe. Beim Ulfus hat Gronau[2] auf den Rochus des Markusbildes hingewiesen. Die Köpfe der Madonna und Brigitta ähneln denen der beiden Frauen auf der Himmlischen und irdischen Liebe[3]. Aber physiognomische Ähnlichkeit ist ganz gewiß kein Kriterium für die Echtheit eines Bildes. Sie ist gerade das, was einem Nachahmer am leichtesten glückt. Sehen wir darum zu, ob sich bessere Gründe für die Zuschreibung an Tizian finden lassen. Wie ist es um das Bild- und Formgefühl bestellt? Wir haben ein Charakteristikum der Kunst Tizians darin gefunden, daß er die einzelnen Bildteile, Figuren und Umgebung als kräftige, scharf umrissene und bestimmt gerichtete Flächen zueinander ordnet. Die ersten Bilder hatten zwar noch nicht die Präzision und den Reichtum der Flächenbeziehungen, wie sie sich

[1] Nr. 236. Das Bild hieß in den alten Katalogen Giorgione. Vgl. Madrazo, Catalogo de los cuadros del Museo Nacional de Pintura y Escultura, 9. Aufl., Madrid 1907. Das Bild stammt aus dem Besitz Philipps IV. Crowe und Cavalcaselle besprechen das Bild sowohl unter den Werken Tizians (S. 94) als unter denen des Giorgione, bemerken hier aber, daß man eher eine Jugendarbeit Tizians darin vermuten möchte (Gesch. der Ital. Malerei, VI S. 195).

[2] Vgl. S. 302.

[3] Auch der Violante des Palma Vecchio sieht die Brigitta ähnlich. Hierauf machen Crowe und Cavalcaselle und Hadeln aufmerksam. Hadeln (Sitzungsbericht der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1907 IX) ist der einzige, der bis jetzt an der Echtheit des Bildes gezweifelt hat. Er hebt mit Recht die geringe Qualität hervor, macht insbesondere auf die schauderhafte Hand der Brigitta aufmerksam. Nur wird es immer schwer halten, durch das Herausgreifen einzelner schlechter Stellen einen Gegner zu überzeugen, weil dann stets das Argument der Übermalung als Gegenbeweis zur Verfügung steht. Hadeln gibt das Bild dem Domenico Campagnola, ob mit Recht, möge hier unentschieden bleiben.

im zweiten Jahrzehnt entwickeln, ließen aber die Tendenz bereits klar erkennen. Bei dem Madrider Bild fehlen die Flächenbeziehungen. Der Hintergrund wird durch zwei Vorhänge geteilt; der rechte hat senkrechten Abschluß, der linke verläuft schräg. Hier müssen wir einen Augenblick anhalten. Einem schrägen Vorhang sind wir bei Tizian bisher noch nicht begegnet, und das dürfte seinen guten Grund haben. Vorhänge und Architekturen bieten auf den Bildern, die wir kennen gelernt haben, dem Tizian eine sehr erwünschte Gelegenheit, die Rahmenrichtungen zu wiederholen und dadurch die Bewegungen der Figuren zu stützen und zu regulieren. Ein schräger, von den Rahmenrichtungen abweichender Vorhang mußte bei Tizians Empfindung für den Wert einer jeden Richtung zu einem bedeutenden Motiv werden, das die Bildanordnung komplizierte und angestrengte Arbeit erforderte, bis es versöhnt im Bilde stand. Es ist füglich anzunehmen, daß Tizian, der sehr gut wußte, welche Bildmöglichkeiten ihm jeweils erreichbar waren, eine solche Komplikation nicht unnötig suchte; noch auf dem zweiten Paduaner Fresko macht ihm die schräge Erdkulisse genug zu schaffen. Erst in viel späterer Zeit, wo er seiner längst ganz sicher ist, hat er den schrägen Vorhang. Als markantestes Beispiel sei die Venus mit Amor in den Uffizien (Nr. 1108) genannt. Auf dem Madrider Bild nun ist der schräge Vorhang gar kein Motiv im Sinne Tizians. Er ist unbedeutend, und es bedurfte keiner Anstrengung, ihn im Bilde unterzubringen. Zwischen den beiden Vorhängen und dem Himmel besteht nicht die Beziehung bestimmt gelagerter, großer Flächen, wie sie etwa dem Hintergrund der Zigeunermadonna oder dem der Judith eigen ist. Die Vorhangsfalten tragen nicht zur Klärung der Lagerung bei, zerstören aber jede Flächenwirkung. Und niemals hätte Tizian diesen Wolkenklumpen gebildet, in dem nicht eine Spur ornamentalen Gefühls steckt. Nebenbei sei auf die kümmerlichen Fransen des linken Vorhangs hingewiesen.

Die Figuren sind üppig, die Gewänder zeigen stoffliche Pracht; beides ist Tizian um 1505 fremd. Auch in einer späteren Zeit sind die Figuren für Tizian unmöglich; denn sie lassen genau so wie die Vorhänge und der Himmel jedes Flächengefühl sowohl in sich als auch in Beziehung zum Bildganzen vermissen. Die Haltung der Madonna und des heiligen Ulfus führt von der senkrechten Rahmenkante weg und ins Bild hinein. Man mag nun, wenn man das überhaupt gelten lassen will, in den Falten der Vorhänge den Versuch einer Angleichung sehen, aber dieser Versuch ist so schwächlich, daß er sich mit keiner der Lösungen, die wir bei Tizian kennen gelernt

haben, vergleichen läßt. In dem Körper der Madonna herrscht keinerlei Ordnung der Flächen und Richtungen. Die Fläche der Brust wird durch die Öffnungen des Mieders und durch den Schleier zerstört, ohne daß durch die sich kreuzenden Linien eine für die Figur bedeutende Richtung gewonnen wäre. Man vergleiche hiermit die doch gewiß noch nicht vollkommene Judith, von der späteren Assunta zu schweigen. In dem Ärmelbausch, in den Gewandpartien um die Oberschenkel ist ein knittriges Faltengewirr, das in keiner Weise dazu beiträgt, die Bewegung des Körpers zu verdeutlichen. Ebenso ist es mit dem Gewand der heiligen Brigitta. Selbst auf dem Antwerpener Bilde gibt sich Tizian bei aller Unsicherheit bestimmter; der Gesamteindruck der Bewegung ist bei ihm von Anfang an klar. Oder man vergleiche das Tuch, das sich um den Körper des Christkindes legt, mit dem entsprechenden auf der Zigeuner- und der Kirschenmadonna. Wie rund und schwer würde bei Tizian die Blumenschale in der Hand der Brigitta ruhen, und wie wenig ist hier aus dem schönen Motiv gemacht! Der heilige Ulfus sieht dem Rochus auf dem Markusbilde wohl ähnlich, aber gerade was diesen charakterisiert, die Energie in der Wendung des Kopfes und das schwere Pathos, hat er nicht; wie man denn überhaupt zwischen den Figuren nichts von jenem dem Tizian stets eigentümlichen, intensiven Zueinander bemerken wird. Die Figuren sehen aneinander vorbei, und selbst das lebhafte Christkind hält den Vergleich mit den stürmischen Kindern der Kirschenmadonna nicht aus, weil sein auf die Madonna gerichteter Blick durch keine lineare Blickführung unterstützt wird.

Nach alledem ist das Madrider Bild von einem Künstler gemalt, der Bilder Tizians, insbesondere die Himmlische und irdische Liebe, kannte und daraus Einzelheiten, die ihm gefielen, übernahm. Eine engere Anlehnung an ein nicht mehr nachzuweisendes Original ist nicht anzunehmen.

Die Madonna mit Heiligen im Louvre.

Eine Madonna mit Heiligen befindet sich ferner im Louvre. Das Bild wird von Gronau um 1510 datiert, also später als die Madonna in Madrid[1]. Maria sitzt auf der linken Seite des Bildes

[1] Louvre Nr. 1577. Über die Herkunft des Bildes vgl. den oben zitierten Louvre-Katalog von Seymour de Ricci S. 157.

Ein zweites Exemplar besitzt das Wiener Hofmuseum (Nr. 166, aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm). Es stimmt mit dem Bilde im

vor einem schmalen Vorhang. Das Kind liegt auf ihrem Schoß und strampelt der Mutter entgegen. Rechts von Maria drei männliche Heilige, der eine, in halber Figur sichtbar, hält ein aufgeschlagenes Buch; von den beiden andern sind nur Kopf und Schultern zu sehen. Über den Heiligen der freie Himmel.

Wie das Madonnenbild in Madrid hat das des Louvre tizianische Züge. Aber wenn jenes abhängig ist von der Himmlischen und irdischen Liebe, so ist dieses nicht denkbar ohne die Bilder der zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Auf den frühen Bildern Tizians sind die Figuren zusammengehalten, knapp umrissen, entweder frontal oder im Profil gegeben und von geringer Plastik und Beweglichkeit. Wo Tizian kompliziertere Stellungen versucht wie bei der Judith, hat er große Mühe, den Zusammenhang des Körpers zu wahren. Im Gegensatz hierzu ist die Madonna des Louvrebildes eine viel Platz beanspruchende, plastisch bewegte Erscheinung. Es geht ein Rauschen und Fließen durch den Körper, wie man es nirgends in der frühen Zeit antrifft. Man muß bis zur Pesaromadonna gehen, um einen solchen Kontrast zwischen dem Aufstieg der Linien von der Schulter zum Kopf und ihrem Herabsinken auf der andern Seite zu finden. An die Pesaromadonna erinnert auch der Typus und die Neigung des Kopfes, die reiche Fältelung des engen Ärmels und der Fluß großer Falten um den Unterkörper. Ebenso wird man für die Hand in den frühen Bildern keine Analogie finden. Das Motiv des gespreizten Zeige- und Mittelfingers gibt es zuerst bei der „Maîtresse du Titien“ und der Flora, und in ihrer Breite und Fleischigkeit ähnelt diese Hand am meisten der der Magdalena des Palazzo Pitti (Nr. 67). Das Kind ist dem Bild der Londoner Nationalgalerie: Maria mit Johannes und Katharina (Nr. 635) nahe verwandt.

Louvre überein, nur befindet sich hinter der Maria statt des Vorhangs eine Mauer, und der Heilige mit dem Buch ist barhäuptig. Crowe und Cavalcaselle (S. 92) halten das Wiener Exemplar für das Original. Sie besprechen es unmittelbar vor dem Madrider Bild, ohne daß sich daraus entnehmen ließe, daß sie es für früher halten.

Vgl. Gronau S. 282/83.

Phillips (S. 54) hält wie Gronau das Louvreexemplar für das Original.

An der Echtheit ist bisher, soweit ich sehe, nicht gezweifelt worden. Doch bemerken Crowe und Cavalcaselle, daß das Bild nicht mit der Sorgfalt der Kirschenmadonna, mit der sie es ungefähr gleichzeitig datieren, gemalt sei. Es fällt ihnen eine gewisse Leere auf, ferner ein Mißverhältnis zwischen dem kleinen Kopf der Madonna und der großen Gestalt des Hieronymus. Der Zeichnung gebreche es an Mark.

Auch bei ihm fällt die Plastik und Beweglichkeit des Körpers auf. Man vergleiche die ganz in eine Ebene gebrachte Bewegung des Kindes der Kirschenmadonna.

Dies sind die Gründe, die gegen die frühe Datierung sprechen. Aber auch in der späteren Zeit ist das Bild nicht im Werk Tizians unterzubringen, einmal wegen der geringen Qualität der einzelnen Form, dann weil ihm, soviel tizianische Motive es auch haben mag, die Hauptsache, der Tizianische Bildgedanke, fehlt. Die geringe Qualität erkennt man am ehesten an dem Heiligen mit der Palme und dem Heiligen am weitesten rechts. Gronau vergleicht den ersten mit der Nebenfigur auf der Salome. Aber wie fest ist deren Blick auf die Salome gerichtet, und wie leer geht er hier an der Madonna vorbei! Wie verschwommen ist das Gesicht, wie wenig klar die Lage der einzelnen Gesichtsteile zueinander, und wie fest wölbt sich bei der Figur der Salome die Stirn über den Augenhöhlen! Man vergleiche auch die Brauen. Ganz schlecht und formlos ist der Kopf des Heiligen rechts. Was das Bildganze anlangt, so fällt zunächst auf, daß die Madonna durch ihre Ausdehnung und ihr Bewegungsmotiv zu mächtig für die Bildfläche ist. Die Pesaromadonna hat in der großartigen Umgebung Resonanz für ihr reiches Motiv, ihre Bewegung strömt weiter in den Stufen des Thrones und findet in den Vertikalen der Säulen ihren Widerpart. Beides fehlt der Louvremadonna. Denn den Vorhang hinter ihr kann man als ernsthaftes Vertikalmotiv nicht gelten lassen. Ebenso wie im Vorhang macht sich in den assistierenden Heiligen der Mangel ausgesprochener Richtungen bemerkbar. Wohl halten sie als Masse der Madonna das Gleichgewicht, und man kann auch in dem Heiligen mit dem Buch den Gegenspieler der Madonna sehen. Aber man muß vor die Allegorie des Alfonso d'Avalos im Louvre (Nr. 1589) gehen, um zu erkennen, wie Tizian auch im Halbfigurenbild es verstand, viele dichtgedrängte Figuren zu differenzieren und so nach den Grundrichtungen zu verteilen, daß die Schönheiten der durch den Rahmen bestimmten Fläche hervorleuchten. Auch von diesem Bild muß wie von der Madrider Madonna gesagt werden: die Figuren sind nur nach ihrer gegenständlichen Bedeutung zusammengestellt, nicht als Teile eines Flächenorganismus empfunden.

Die Madonna mit den Heiligen Johannes und Antonius.

Im großen Venezianersaal der Uffizien steht an bevorzugter Stelle, der Flora gegenüber, ein Halbfigurenbild der Madonna mit dem kleinen

Johannes und dem heiligen Antonius, das als schönes Frühwerk sehr geschätzt wird[1]. Es ist noch niemand darauf gekommen, einen Zweifel an der Echtheit zu äußern. Dieses Bild nun ist, wie ich glaube, weder ein Frühwerk, noch ein Werk Tizians überhaupt. Ich will versuchen, meine von der allgemeinen Ansicht so abweichende Überzeugung, so weit ich es vermag, zu begründen. Dargestellt ist in einem Breitbild links die Madonna in leicht verschobener Vorderansicht mit dem Kinde auf den Händen. Aus der linken unteren Ecke sieht der kleine Johannes, Blumen reichend, empor. Rechts von der Madonna steht, die übrige Bildhälfte ausfüllend, von der Seite gesehen, der heilige Antonius, die Hände auf einen Stock gestützt. Hinter den Figuren ein Vorhang, der nach links schräg abschließt und den Blick auf eine Landschaft freigibt.

Wenn das Bild, wie angenommen wird, um 1505 entstanden ist, so müssen sich zu den übrigen in dieser Zeit entstandenen Bildern Beziehungen nachweisen lassen. Und wirklich gleicht das Christkind dem Kinde der Zigeunermadonna und das Motiv des Johannes dem des Johannes der Kirschenmadonna. Auch Maria ist tizianisch. Aber ihre nächsten Verwandten finden sich nicht auf den frühen, sondern auf sehr viel späteren Bildern: auf der Vierge au Lapin (Louvre Nr. 1578) und der Madonna mit Johannes und Katharina in der Londoner Nationalgalerie. Diese späteren Madonnen zeichnen sich gegenüber den massiven, ruhigen und breiten Gestalten der Frühzeit durch eine gewisse Schlankheit und Biegsamkeit der gesamten Erscheinung und eine verhältnismäßige Magerkeit der einzelnen Formen aus. Eben diese Merkmale charakterisieren die Uffizienmadonna. Die schräge, in den Hüften bewegliche Haltung des Oberkörpers ähnelt der Haltung der Vierge au Lapin; ähnlich ist auch der Kontur und der Abfall der schmalen Schultern, und wie diese zum Teil durch das Kopftuch verdeckt werden. Auch die großen Querfalten auf der Brust sind zu vergleichen; auf frühen Bildern wird man sie niemals finden. An die Londoner Madonna erinnert die Neigung des Kopfes, die das Gesichtsoval schmal und

[1] Nr. 633. Das Bild stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm und ist wie die Flora bei dem großen Bildertausch nach Florenz gekommen (vgl. Gronau S. 290). Es ist Ticianus f. signiert, doch gibt Gronau zu, daß die Inschrift zweifelhaft sei. Er datiert das Bild zwischen die Madrider Madonna und die Kirschenmadonna, also zwischen 1505 und 1512—1515. Fischel (a. a. O. S. 1) sagt um 1505. Crowe und Cavalcaselle (S. 92) datieren es, wie aus dem Zusammenhang des Textes hervorgeht, um 1508.

Augen und Lippen als Striche erscheinen läßt, die schmale, langgezogene Hand und der Halsausschnitt; letzterer stimmt genau überein[1].

Dieses Beisammensein früher und später Motive auf einem Bilde sollte schon nachdenklich stimmen[2]; viel schwerer aber wiegt wie bei den zuvor besprochenen Madonnenbildern so auch hier die geringe Qualität der einzelnen Form und des gesamten Bildgefüges. Die einzelne Form ist kraftlos und verschwommen. Am auffälligsten ist dies bei der Landschaft; sie ist geradezu armselig. Keine einzige Form läßt sich festhalten, kein Horizont bestimmen, keine Geländebewegung erkennen. Nirgendwo im ganzen Umkreis tizianischer Kunst wird man einer derartigen Unausgiebigkeit der Formen und einem solchen Mangel an linearen Augenreizen begegnen. Insbesondere vergleiche man das kleinliche Getüpfel des Baumes mit den zusammengefaßten Laubmassen des Baumes der Zigeunermadonna oder mit dem fein berechneten Linienspiel der Bäume auf den Paduaner Fresken. Ebenso verschwommen sind die Formen der Figuren. Wie sehr kontrastieren die flaumigen Konturen, die verschwommenen Augen und Lippen des Christkindes mit der messerscharfen Präzision der Formen, wie sie den Kindern der Zigeuner- und der Kirschenmadonna eigen ist. Der flackernde Kopf des Antonius kann neben keinem Kopf Tizians bestehen, man mag sich nun an das noch unsichere Antwerpener Bild, das Markusbild in Santa Maria della Salute oder welches Bild immer halten. Aber auch Maria kann sich mit den Madonnen Tizians, mit denen ich sie zusammengestellt habe, was den Gehalt der Formen anlangt, nicht messen. Das Gesicht ist dürr im Kontur und flach, den Augenlidern fehlt die prachtvolle, schwere Wölbung, die Nase tritt nicht hervor. Es ist, als ob man in Watte griffe. Die Falten vor der Brust, die sich bei Tizian nach dem Körper formen, sind harte Einschnitte.

Die geringe Qualität des Bildgefüges zeigt sich in dem mangelnden

[1] Diese Ähnlichkeit hat auch Knackfuß (Tizian, Künstlermonographien Bd. 29, Bielefeld und Leipzig 1912, S. 13) bemerkt. Er datiert deshalb — was natürlich unmöglich ist — die Londoner Madonna in die frühe Zeit.

[2] Hat Phillips diesen Widerspruch etwa auch irgendwie empfunden? Er bezeichnet (S. 54) das Bild als eine Ausnahme, weil es stark an Giorgione erinnere und doch nicht so früh datiert werden könne. Ein bestimmtes Datum gibt er nicht. Es läßt sich aber entnehmen, daß er das Bild um 1514 etwa datiert. Phillips operiert gern mit solchen Ausnahmen; es ist dies aber ein sehr bedenklicher Begriff.

Gleichgewicht zwischen den einzelnen Bildteilen und in der Unbelebtheit der rechten Bildseite. Zunächst fällt auf, daß alles Licht und alle Farbe auf der linken Seite, auf dem Himmel und der Madonna und dem Kinde liegen; die rechte Seite ist dickes Dunkel. Ebenso ist links alle lineare Bewegung — die gegeneinander geführten Richtungen des schrägen Vorhangs, der Madonna und der beiden Kinder. Der Antonius hat dem an linearen Motiven nichts entgegenzusetzen. Er ist an die Madonna herangeschoben wie eine Figur aus einem fremden Bild, durch keinerlei ornamentale Beziehungen mit ihr verknüpft. Man stelle das Bild einmal auf den Kopf, wodurch das Ornamentale vom Gegenständlichen gelöst wird, man tue ein Gleiches mit einem beliebigen Bilde Tizians, und man wird sofort erkennen, daß die Uffizienmadonna in Fläche und Linie, Farbe und Licht nichts von dem feinen Rhythmus Tizians hat. Übrigens hat der große Zug in der Gegenüberstellung der Madonna und des schrägen Vorhangs mit den frühen Bildern Tizians, die sich aus einer Vielheit scharf umgrenzter, an den Rahmenrichtungen orientierter Teilflächen zusammensetzen, nichts gemein; auch er ist am ehesten zu vergleichen mit der großen Bewegung späterer Bilder, der schon erwähnten Londoner Madonna oder dem Tobias mit dem Engel in San Marciliano. Freilich ist es nur ein Abglanz von Tizians Herrlichkeit.

Die Madonna mit Heiligen in Dresden.

Das Bild der Dresdner Galerie[1], die Madonna mit Johannes dem Täufer, Magdalena, Paulus und Hieronymus erkennen Crowe und Cavalcaselle nicht als ein Werk Tizians an[2]. Sie bringen eine Anzahl sehr beachtenswerter Gründe gegen die Echtheit vor, ohne dabei seine guten Eigenschaften zu schmälern, und erklären es für ein schönes Erstlingswerk des Andrea Schiavone. Die spätere Forschung hält an der Autorschaft Tizians fest[3]. Das Bild hat wie die zuvor besprochenen Madonnenbilder eine Menge

[1] Nr. 168. Stammt aus Casa Grimani dei Servi in Venedig und kam 1747 nach Dresden. Vgl. den oben S. 60 Anm. 1 zitierten Dresdner Katalog.

[2] S. 714.

[3] Morelli (die Galerien zu München und Dresden, S. 296 ff.) nimmt weitgehende Übermalungen an, hält das Bild aber für echt und sehr schön und datiert es in die Zeit der Assunta. Aber die Annahme einer noch so weitgehenden Übermalung kann doch die Bedenken nicht zerstreuen. Gronau (S. 286). Fischel (S. 26) und Phillips (S. 55) schließen sich dem Urteil Morellis an.

tizianischer Züge; es übertrifft jene Bilder durch seine geistvollere Komposition. Es erfreut durch die Verteilung der Massen und die Verbindung der Figuren, und man fühlt sich zunächst immer wieder zu ihm hingezogen. Aber bei längerer Betrachtung erkennt man, daß die Kompositionsart nicht die Tizians ist. Sie ist gröber und weniger organisch, und gröber sind auch die einzelnen Figuren.

Das Bild setzt sich deutlich aus zwei Gruppen zusammen. Links sitzt die Madonna mit dem Kind, links neben ihr steht im Profil Johannes. Maria ist in Vorderansicht und wie alle Figuren bis an die Knie sichtbar, Kopf und Oberkörper sind nach rechts der Magdalena zugeneigt; der Magdalena strebt auch das auf dem Schoß der Mutter stehende und von ihr und Johannes gehaltene Kind entgegen. Der schräge Abschluß eines hinter dieser Gruppe aufgespannten Vorhangs unterstützt die Bewegung. Auf der rechten Seite stehen Magdalena, Paulus und Hieronymus. Magdalena, der Madonna zunächst, ist in strengem Profil gegeben, ihr Kopf ist demütig gesenkt. In ihrer Rechten hält sie der Madonna eine Büchse entgegen. Die Linke greift in den vom Körper herabgeglittenen Mantel. Zwischen ihr und der Madonna, etwas zurückgeschoben und im Dunkel steht die gedrungene Figur des heiligen Paulus, rechts zwischen Magdalena und dem Bildrand Hieronymus, den Körper ins Bild hineingedreht, den Kopf im Profil erhoben. Er hält ein Kruzifix. Hinter dieser Gruppe ragen auf hohem Sockel vier nach der Tiefe geordnete Säulen empor, von denen die drei ersten vom oberen Bildrand überschnitten werden, während die hinterste als ein Stumpf abbricht. Das Mittelstück des Hintergrundes wird vom Himmel ausgefüllt.

Die Wirkung des Bildes beruht auf dem starken Kontrast, in dem die Hauptfiguren der beiden Gruppen, Maria und Magdalena, zueinander stehen. Dem ausgebreiteten bewegten Körper der Maria, dem Oval ihres Gesichtes, ihren voll aufgeschlagenen Augen stehen das strenge Profil, der gesenkte Kopf und der zu Boden gerichtete Blick der Magdalena entgegen. Der schräge Vorhang links und die Vertikalen der Säulen rechts übertragen den Kontrast der Hauptfiguren auf die Gesamtheit der beiden Gruppen. Die beigegebenen männlichen Heiligen machen die Gegenüberstellung durch ihre Haltung und ihr Kolorit noch wirksamer; ihre bronzefarbenen, dunklen Körper lassen das Blau und Rot der Madonna und das Weiß und Grün in der Gewandung der Magdalena leuchtend hervortreten. Diese Disposition der Gruppen und Figuren hat viel von

Tizian. Man denkt an die Bilder aus dem zweiten Jahrzehnt und wird durch das Kolorit und die schweren Männerkörper am meisten an die Assunta erinnert. So datiert Morelli auch das Bild in diese Zeit. Nicht tizianisch aber ist, daß die Gruppe und die Figuren etwas Komponiertes im wörtlichen Sinne haben. Sie sind wohl durchdacht, zum Bilde zusammengestellt, wachsen aber nicht aus der Einheit der Bildfläche hervor. Es fehlt den Bewegungen die Spannung, jene Intensivierung zur Richtung, durch welche sie bei Tizian ineinander verwoben werden und der Fläche ornamentalen Schimmer verleihen. Die Säulen z. B. sind ein ausgezeichnet erfundenes Motiv; ihr Flächen- und Richtungswert aber ist unbedeutend, wenn man sie mit der Architektur der Verkündigung in Treviso oder selbst mit den Säulen des Markusbildes vergleicht. Die Dreiteilung des Hintergrundes ist zwar besser und mit den Figuren in engerer Verbindung als bei der Madonna in Madrid, aber eine lebendige Beziehung bestimmt gegeneinander geführter Teilflächen findet auch hier nicht statt. Die Falten des Vorhangs sind wenig bezeichnend, das Muster der Kante hat keinerlei formalen Wert. Man beachte, wie sorgfältig und reich Tizian in solchen Nebendingen ist (der Vorhang der Kirschenmadonna oder in späterer Zeit die Fahne auf der Pesaromadonna). Maria und Magdalena, mit so viel Überlegung sie auch einander gegenübergestellt sind, sind doch nicht in dem Sinne Schwerpunkte der Gruppierung wie die Mutter und der Jüngling im Mantel auf dem ersten Paduaner Fresko oder die beiden Frauen der Himmlischen und irdischen Liebe oder endlich die Hauptapostel der Assunta. Ihre Verbindung erscheint nicht zwingend. Sie sind von den beiden Bildrändern her einander genähert, zwischen ihnen aber setzt gleichsam der Pulsschlag der Komposition aus. Es bleibt eine Lücke, die der heilige Paulus verdecken muß. Dessen Silhouette ist kraftlos und ausdrucksarm, wenn man sie mit einer der Apostelsilhouetten der Assunta vergleicht. Äußerst ungeschickt ist es, wie seine Hand mit der rechten Hand der Magdalena zusammentrifft und deren gut erfundene, man kann sagen tizianische Geste um ihre Wirkung bringt. Tizian ist auf den frühen Bildern sparsam mit Gesten; gibt er sie aber, dann sind sie sehr prägnant. Die Hand der Magdalena muß man erst suchen. Auch bei der Madonna und den beiden anderen männlichen Heiligen besteht ein Gegensatz zwischen guter Erfindung und unzureichender Ausführung. Die Madonna erinnert in ihrer Haltung und der Bildung des Kopfes stark an Tizian. Aber niemals hätte Tizian die mit dem Oberkörper

kontrastierende Bewegung des Unterkörpers und das aufgestemmte Knie so lahm herausgebracht. Man vergleiche die Faltenzüge des Markus auf dem Salutebilde oder die der bekleideten Frau auf der Himmlischen und irdischen Liebe. Das Kind hat ein altkluges Gesicht und einen schwächlichen Körper. Es würde sich unter den robusten Putten der Assunta oder des Trionfo sehr unwohl fühlen. Beim Johannes ist besonders auffällig der Kontrast zwischen dem muskulösen Körper und dem kleinlichen Kopf. An Energie und Lebendigkeit des Konturs können er und Hieronymus sich ebensowenig wie Paulus mit den verwandten Aposteln der Assunta messen.

Die Madonna mit den Heiligen Antonius und Rochus im Prado.

Eine Madonna mit den Heiligen Antonius und Rochus im Prado, die früher als ein Werk des Pordenone[1] galt, wird seit Morelli[2] dem Giorgione zugeschrieben. Der neuste Giorgionebiograph jedoch, Lionello Venturi, hat das Bild für ein Frühwerk Tizians erklärt[3]; dieselbe Ansicht hatten zuvor schon Wilhelm Schmidt und Wickhoff geäußert, letzterer mit einem Hinweis auf die Zigeunermadonna[4]. Trotzdem ich das Bild nicht im Original gesehen habe, glaube ich mit Bestimmtheit aussprechen zu können, daß es weder von Giorgione noch von Tizian ist. Morelli hat ihm zu viel Ehre angetan, und die alte Benennung war insofern richtiger, als sie das Bild einem Künstler minderen Ranges zuwies. Die Qualität reicht nicht entfernt an die Giorgiones und Tizians heran.

Das Bild hat ganze Figuren. In der Mitte, durch eine über die ganze Bildfläche sich hinziehende Stufe erhöht, sitzt die Madonna vor einem Vorhang, der in drei senkrechte Streifen geteilt ist. Sie hat das Kind auf ihrem aufgestützten linken Knie stehen und hält es mit der rechten Hand. Ihr Kopf ist gesenkt. Zu

[1] Nr. 341. Vgl. den oben (S. 84 Anm. 1) zitierten Madrider Katalog. Das Bild stammt aus dem Besitze Philipps IV.

[2] Die Galerien zu München und Dresden, S. 281. Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der Italienischen Malerei VI S. 347) besprechen es unter den Bildern Pordenones, halten aber eher den Francesco Vecellio für den Maler.

[3] A. a. O. S. 134 und 358. Dagegen hat dann L. Justi („Lionello Venturi über Giorgione", Monatshefte für Kunstwissenschaft 1913, VI S. 392) an der Attribution an Giorgione festgehalten.

[4] W. Schmidt, „Zu Giorgione", Repertorium XXVII S. 160, und „Zur Kenntnis Giorgiones", Repertorium XXXI S. 115 ff.

Wickhoff in den Kunstgesch. Anzeigen 1909, S. 37 ff.

beiden Seiten der Madonna stehen vor der Stufe die beiden Heiligen, links Antonius, rechts Rochus. Am Boden liegen rechts, neben Antonius ein Buch und darüber ein Lilienstengel. Über die Stufe sind Blätter verstreut. Rechts vom Vorhang sieht man einen Baumstamm mit einigem Laub.

Die Madonna ist allerdings der Zigeunermadonna ähnlich: in der Haltung des Kopfes und des Oberkörpers und in den steilen Mantelkonturen. Beim Kinde könnte man höchstens die starke Ausbuchtung der rechten Hüfte anführen. Aber wo die Zigeunermadonna präzise und durchmodellierte Formen hat, da ist die Madrider Madonna flach und unklar. Man betrachte etwa den Mund und die Nasenflügel der Maria und beachte, wie wenig die einzelnen Gesichtsteile modelliert und gegeneinander abgesetzt sind. Flach ist auch die Behandlung des Gewandes. Nirgends bei Tizian wird man einen so öde gemalten Mantel finden, der geradezu wie ausgelaufener Kuchenteig aussieht. Beim Kinde überrascht die Koketterie in Blick und Haltung, die sehr wenig mit der natürlichen Lebendigkeit der Kinder Tizians zu tun hat. Der Rumpf ist wie ein prall gestopfter Puppenbalg ohne jede Oberflächenbewegung, Arme und Hände sind flach und kraftlos. Insbesondere vergleiche man die feine Modellierung der Knie beim Kinde der Zigeunermadonna mit den kümmerlichen Strichen bei dem Kinde auf unserem Bilde. Flach, leer und ärmlich wie die Madonna und das Kind sind auch die beiden Heiligen sowie die übrigen Bildteile. Man vergleiche den Kopf des Antonius, die Augen, die Nase, den Mund oder die rohen unartikulierten Hände des Rochus mit den Köpfen und Händen der Heiligen auf dem Markusbild in Santa Maria della Salute. Und was hat die larmoyante Sentimentalität der beiden Heiligen mit Tizians Energie und seinem Pathos gemein? Ganz schlecht und formlos ist das Beiwerk wie der Stein, auf den Rochus seinen Fuß setzt, die Profilierung der Stufe — es sind nur Striche —, das Muster des Vorhangs und die kulissenhaft hingespritzte Landschaft. Kleinlich und planlos liegen die Blättchen auf der Stufe umher — man denke an die feine Verteilung und ornamentale Beziehung der Blumen und Blätter auf dem Brunnenrand der Himmlischen und irdischen Liebe —, und wie ein Schemen sind das Buch und der Lilienstengel, wenn man ihnen das volle Gewicht der Schlüssel und des Helmes auf dem Antwerpener Bilde gegenüberstellt.

Die so in jeder Einzelheit sich kundtuende geringe Qualität des Bildes macht es überflüssig, daß nun noch Punkt für Punkt nach-

gewiesen werde, warum es nicht von Giorgione sei. Ich begnüge mich, auf den Formenreichtum der Castelfrancomadonna hinzuweisen.

Die Madonna mit den Heiligen Johannes und Katharina in der Galerie Liechtenstein.

Wickhoff hat ferner ein Halbfigurenbild der Galerie Liechtenstein, die Madonna mit Johannes dem Täufer und der heiligen Katharina, das bereits Crowe und Cavalcaselle und dann die übrigen Forscher ausgeschieden hatten, dem Tizian wieder zugeschrieben[1].

Rechts sitzt in Vorderansicht die Madonna vor einem Vorhang, den Blick auf den Beschauer gerichtet. Das Kind sitzt auf ihrem hochgezogenen linken Knie, halb im Profil nach links gedreht; es hält sich mit der Rechten am Mantel der Mutter fest. Links neben Maria steht Johannes und neben ihm Katharina. Johannes hält in der linken Hand das Kreuz und blickt auf Katharina. Diese ist im Profil mit gesenktem Kopf, in der Linken hält sie einen Palmzweig, die Rechte ist auf das Rad gelegt. Hinter diesen beiden Heiligen der Himmel, links neben Katharina zwei Bäume.

Um nachzuweisen, daß das Bild nicht von Tizian ist, genügt es, einige Einzelheiten hervorzuheben. Bildung und Ausdruck der Gesichter aller Figuren haben nichts mit Tizian gemeinsam. Die Körper sind zierlich, ohne Breite und Gewicht. Der rechte Arm der Katharina ist unverhältnismäßig klein, beinahe verkrüppelt, die dazugehörige Hand ganz schlecht, wie denn überhaupt alle Hände auf dem Bild nicht viel wert sind. Garnicht im Sinne Tizians ist die Verwendung der Bäume als Lückenbüßer. Schließlich wird man in dem ganzen Bilde weder einen ornamentalen Gedanken entdecken noch etwas von Tizians Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit in der Zusammenstellung der Figuren[2].

[1] Vgl. Die Schriften Franz Wickhoffs, herausgegeben von Max Dvořàk 1913, 2. Bd. S. 360.

Crowe und Cavalcaselle (S. 721) geben das Bild dem Andrea Schiavone als ein Frühwerk und vergleichen es — nicht gerade glücklich — mit der Dresdener Madonna.

[2] Eine Madonna mit Kind im Besitze von Mr. Benson (früher Burleighhouse), welche Crowe und Cavalcaselle (S. 95) unter den echten frühen Madonnen aufführen, ist bereits von Phillips (S. 25) und Gronau (Gazette des Beaux-Arts, 3. Serie 13. Bd. S. 432, vgl. auch Kunstchronik XXVI Sp. 65 ff.) ausgeschieden worden. Es bedarf in diesem Falle keines Beweises, um die Unechtheit des Bildes darzutun. Die von Phillips an derselben Stelle ebenfalls ausgeschiedene Madonna mit Heiligen im Besitze von Captain Holford in Dorchester House ist mir nicht bekannt.

2. Kapitel.

Andere heilige Darstellungen.

Der tote Christus in der Scuola di San Rocco.

Als eines der frühesten Werke Tizians, wenn nicht als sein erstes, gilt ein sehr schlecht erhaltenes Bild in der Scuola di San Rocco zu Venedig, auf dem der tote Christus dargestellt ist. Christus ist als Halbfigur vor dunklem Grund gegeben; der Kopf mit geschlossenen Augen ist gesenkt, die Hände sind vor der Brust übereinander gelegt. Die Echtheit des Bildes wird von keinem Forscher ganz ohne Vorbehalt anerkannt, aber es hat sich auch keiner mit klaren Worten gegen sie ausgesprochen. Am entschiedensten äußert sich Gronau[1]: er stellt das Bild wohl an den Anfang seiner Betrachtungen, sagt aber ausdrücklich, daß es die charakteristischen Merkmale von Tizians Stil vermissen lasse, und hat es in dem seinem Buch beigegebenen Katalog der Werke Tizians nicht aufgenommen. Gronau hat ganz recht: es führen von diesem Bilde keine Wege zu irgend einem Bilde Tizians; jeder Versuch, einen ausführlichen Vergleich anzustellen, erscheint sofort bei dem Mangel jeglicher Anhaltspunkte als geradezu sinnlos.

Crowe und Cavalcaselle[2] führen technische Einzelheiten ins Feld. Sie wollen namentlich bemerken, daß die Behandlung der Haare mit der, die sie am Zinsgroschen wahrnehmen, verwandt sei. Aber technische Einzelheiten kommen bei einem so schlecht erhaltenen Bilde ernstlich nicht in Betracht und können allein für die Zuschreibung eines Bildes niemals entscheidend sein. Wer an der Autorschaft Tizians festhalten wollte, müßte höchstens annehmen,

[1] S. 13. Fischel (a. a. O.) stellt das Bild zwar an die Spitze der Abbildungen nach den echten Werken, sagt aber (S. IX), es sei nicht sicher erweislich von Tizian.

[2] S. 50. Sie behandeln das Bild „die Echtheit vorausgesetzt".

daß Tizian das Bild in ganz jugendlichem Alter gemalt habe[1], und daß sein Stil in der Zeit noch gänzlich unausgeprägt gewesen sei. Aber damit wäre der Boden wissenschaftlicher Diskussion verlassen. Übrigens fehlt auch jeder äußere Zwang, das Bild Tizian zuzuschreiben; es hat gar keine Tradition; bei Moschini[2] findet es sich unter der Bezeichnung „maniera ticianesca".

Die Kreuztragung in San Rocco.

Im Gegensatz zu dem eben besprochenen Bilde wird die Kreuztragung Christi in der Chiesa di San Rocco von den alten Autoren öfters erwähnt. Doch hat man schon im sechzehnten Jahrhundert nicht mehr gewußt, ob dieses wegen seiner Wundertätigkeit sehr berühmte Bild von Giorgione oder Tizian gemalt war. Die neuere Forschung hat sich in der Mehrheit für Giorgione entschieden. Ich schließe mich dieser Ansicht an[3].

Es ist ein Halbfigurenbild. Vor dunklem Hintergrunde erscheinen als Hauptfiguren rechts Christus, das Kreuz auf der rechten Schulter, links ein Scherge, mit beiden Händen den Strick haltend, den er Christus um den Hals gelegt hat. Beide Figuren sind von der Seite gesehen und in zwei sich entsprechenden Schrägen einander zugeneigt. Die links und rechts freibleibenden dreieckigen

[1] Dies scheint Phillips anzunehmen (S. 23). Er nennt das Bild zwar „curious", spricht aber nicht geradezu einen Zweifel aus.

[2] Nuova guida per Venezia, Venezia 1828, S. 161.

[3] Das Bild ist von jeher in San Rocco gewesen. Der Erhaltungszustand ist sehr schlecht. Die früheste Erwähnung haben wir im Anonimo Morelliano. Wenigstens kann die folgende Stelle auf unser Bild bezogen werden: „la testa de San Jacomo cun el bordon, fu de man de Zorzi da Castelfrancho, over de qualche suo discipulo ritratto del Christo de San Rocho" (a. a. O. S. 80).

Vasari führt das Bild zuerst in der Vita des Giorgione (IV S. 97) auf, alsdann in der des Tizian (VII S. 437), wobei er bemerkt, viele hätten geglaubt, es sei von Giorgione. Bei Sansovino (Venezia citta nobilissima, Ausgabe von 1581, S. 195), Ridolfi (I S. 158) und Boschini (Le Minere della Pittura, In Venetia MDCLXIV, S. 308) heißt das Bild Tizian.

Von den modernen Forschern sind für Tizian: Crowe und Cavalcaselle (S. 52 und Geschichte der Italienischen Malerei VI S. 183) mit einigem Vorbehalt, Morelli (Die Galerien zu München und Dresden S. 297), der den Christus mit dem des Zinsgroschens vergleicht, und Phillips (S. 26). L. Justi (a. a. O. I S. 250) ist mehr für Giorgione, läßt aber die Frage offen.

Für Giorgione sind: Gronau (Repertorium XXXI S. 403 ff.). Berenson (The Venetian painters of the Renaissance, 3. Aufl. 1911. S. 108). L. Venturi (a. a. O. S. 60 und 349), Hadeln (Ridolfi I S. 158 Anm. 1).

Bildabschnitte sind mit zwei weiteren Figuren ausgefüllt, von denen die rechte kaum noch zu erkennen ist.

Das erste, was die Urheberschaft Tizians ausschließt, ist das Temperament. In den Schrägen der beiden Hauptfiguren ist nichts von jener Intensität, die für Tizian vom Antwerpener Bild an so charakteristisch ist. Tizian ist leidenschaftlich, wo es kaum angebracht ist — man denke an das Markusbild. Um wieviel mehr wäre er es hier, wo der Gegenstand Leidenschaft verlangt! Wie läßt Tizian die Blicke seiner handelnden Personen aufeinander treffen, wie sind seine Zuschauer an den Vorgängen beteiligt! Die Figuren der Kreuztragung dagegen führen ihr Leben für sich, wie die der Castelfrancomadonna und der „Tempesta“ im Palazzo Giovanelli. Niemals hätte Tizian, der die brutale Szene des zweiten Paduaner Fresko erfand, den Schergen so zart, als hüte er sich, Christus wehe zu tun, zugreifen lassen[1].

Der zweite Grund, das Bild dem Giorgione zuzuweisen, liegt in der Formgebung. Die Köpfe Christi und des Schergen haben seinen leichten, federnden, kurvenreichen Schwung, nicht die Derbheit und das Gewicht Tizians. Man achte namentlich auf die steile Wölbung der Brauen mit dem für Giorgione charakteristischen scharfen Knick nach der Nasenwurzel, dann auf die weit vorspringenden Nasen mit den langen Flügeln und auf die Schwellung der Lippen Christi. Tizian bildet oft sehr ähnliche Lippen, aber seine Kurven haben nicht diese rasche Kühnheit.

Schließlich die Anordnung der Figuren in der Fläche. Sie kann mit der der Kirschenmadonna verglichen werden: als Hauptmotiv ein aus den unteren Bildecken aufsteigendes Dreieck, dem zu beiden Seiten zwei Figuren beigeordnet sind. Aber dies Dreieck hat nichts von der planimetrischen Betontheit Tizians. Es wirkt nicht wie ein Teil der Fläche selber. Die Schenkel treten nicht als Linien mit den Vertikalen und Horizontalen des Rahmens in Beziehung. Und der Mann links ist nicht durch einen klaren linearen Kontrast mit der Hauptgruppe verknüpft, wie es die Heiligen der Kirschenmadonna sind. Am deutlichsten spricht in dieser Hinsicht das Kreuz, das Christus über der Schulter trägt. Man muß an die Fahne des Antwerpener Bildes, an den Stab des Heiligen links auf der Kirschenmadonna oder an den, den der

[1] „Ma il braccio rimane inerte, non usa violenza“, sagt L. Venturi (a. a. O. S. 61).

Jüngling auf dem ersten Paduaner Fresko trägt, denken, um sich vorzustellen, wie das Kreuz für Tizian zu einem richtunggebenden Bildfaktor ersten Ranges geworden wäre. Hier wirkt das Kreuz vornehmlich als Attribut, und man muß geradezu die Leichtigkeit bewundern, mit der Giorgione über diese große Schräge hinweggekommen ist. Es ist wie mit der Fahne des heiligen Liberali, auf der Castelfrancomadonna.

Das Christuskind zwischen den Heiligen Andreas und Katharina in San Marcuola.

Morelli hat ein in San Marcuola zu Venedig befindliches Bild, das Christuskind zwischen der heiligen Katharina und dem heiligen Andreas, als ein Frühwerk Tizians bei der neueren Forschung wieder zu Ansehen gebracht. Crowe und Cavalcaselle hatten es dem Tizian abgesprochen und den Francesco Vecellio oder Santo Zago als Autor vorgeschlagen. Gegen Morellis Bestimmung hat sich Wickhoff gewandt; er findet in dem Bilde die Hand des Paris Bordone[1].

Die Bildtafel hat das Format eines liegenden Rechtecks. Dicht über dem unteren Bildrande zieht sich über die ganze Bildbreite eine Art Stufe hin, auf der die drei Figuren sich befinden. In der Mitte steht auf einem Sockel das Christuskind, mit einem Hemdchen bekleidet, ganz in Vorderansicht. Es hat die Rechte segnend erhoben, in der Linken hält es die Weltkugel mit dem Kreuz. Hinter ihm ist ein schmaler Vorhang ausgespannt, der oben baldachinartig nach vorn gezogen ist. Links vom Christuskind steht Andreas mit dem Kreuz, rechts Katharina mit dem Rad. Der Hintergrund ist neutrales Dunkel.

Der erste Eindruck, den das Bild erzeugt, ist Beziehungslosigkeit und zwar in Hinsicht auf die Form wie auf den Inhalt. Die drei Figuren stehen nebeneinander, als gingen sie sich gegenseitig nichts an. Wir wissen aber, daß Tizian von den frühesten Bildern an die Betonung des zwischen den dargestellten Personen bestehenden seelischen Konnexes sehr am Herzen liegt. Man wende auch nicht ein, daß bei einer Santa Conversazione, wie das Bild in San Marcuola eine ist, das ruhige Nebeneinander der Figuren durch das Thema geboten sei. Es sei abermals auf das

[1] Das Bild wird als Tizian erwähnt von Boschini (Le Minere della Pittura . . . S. 481). Vgl. Crowe und Cavalcaselle (S. 713), Morelli (Die Galerien zu München und Dresden S. 54 und 76). Wickhoff (a. a. O. S. 356). Nicht ganz überzeugt von der Echtheit ist der Cicerone (10 Aufl. 1910, 3. Bd. S. 916).

Temperament des Markusbildes verwiesen. Es ist im ersten Teil zur Genüge von dem Pathos Tizians die Rede gewesen. Davon hat das Bild in San Marcuola nichts.

Zu diesem Mangel an inhaltlicher Beziehung gesellt sich der an formaler. Das Bild ließe sich mühelos längs den Kanten des Baldachins in drei Teile zerschneiden, von denen jeder ohne Widerspruch als Bild für sich gelten könnte. Es stünde nichts im Wege, die Teile mit den beiden Heiligen als Flügel einer Orgel etwa anzusehen. Ich wüßte kein Bild Tizians zu nennen, bei dem ein gleicher Versuch Erfolg hätte, ja bei dem es einem auch nur in den Sinn käme, ihn vorzunehmen. Es fehlt vollständig das für Tizian so charakteristische Ineinandergreifen der Teilflächen und das Aufgehen der Figuren in der Fläche. Der vertikalen Dreiteilung liegt kein fruchtbarer Gedanke zugrunde, und man könnte jede Figur aus dem Bilde entfernen, ohne daß dadurch die Bildfläche ein Loch erhielte.

Gronau[1] datiert das Bild um 1508 und vergleicht den Kopf der Katharina mit einem der Köpfe auf den von Zanetti veröffentlichten Fragmenten der Fondacofresken. Ich nehme an, daß Gronau den linken weiblichen Kopf, Tafel 5 bei Zanetti, meint, kann aber die Ähnlichkeit nicht zwingend finden. Treffender scheint mir der zweite Hinweis Gronaus zu sein, nämlich der auf die Salome. Der Typ des Kopfes, seine Haltung, auch der Blick sind ähnlich, aber ich muß wiederholen, was ich bei der Besprechung der Madonna mit Ulfus und Brigitta in Madrid vorgebracht habe: physiognomische Ähnlichkeit ist ein sehr zweifelhaftes Kriterium für die Echtheit eines Bildes. Es kommt auf das Formgefühl an. Das ist aber beim Kopf der Katharina wesentlich schwächer. Den Linien fehlt die Spannung; sie steigern sich nicht gegenseitig durch die Schärfe des Kontrastes. Bei der Salome bilden der Kontur der rechten Gesichtsseite, die dagegen anlaufende Linie der rechten Schulter und der rechte Winkel der Haare ein straffes Linienspiel, das den ganzen Kopf im Gleichgewicht hält. Dies Linienspiel fehlt bei der Katharina, der Gesichtskontur überwiegt, und so hängt der Kopf herab wie eine welke Blume. Die Haltung des ganzen Körpers hat etwas Lahmes, die Hände packen nicht zu. Und welche Energie hätte Tizian in den gegeneinanderlaufenden Falten gezeigt! Schwächlich ist auch der Andreas. Man erinnere sich, um bei dem von

[1] S. 299.

Gronau zitierten Fondaco zu bleiben, an den Eklat des „Calzabruders“! Ganz untizianisch ist es, daß das große, schwere Kreuz mit einer Kante so auf dem Rand der Stufe aufruht, daß man jeden Augenblick fürchten muß, es stürzt hinab. Höchst unerfreulich und mit keinem der Kinderköpfe Tizians zu vergleichen ist der verschwollene Kopf des Christkindes mit seinem unkindlichen Ausdruck.

Der Tobias mit dem Engel in Santa Caterina.

Ein Bild in Santa Caterina in Venedig, der Engel mit dem kleinen Tobias, wird von Ridolfi[1] als eine Jugendarbeit Tizians bezeichnet. Boschini dagegen gibt das Bild dem Santo Zago[2]. Crowe und Cavalcaselle[3] haben dem Boschini zugestimmt, und bei dieser Ansicht ist es geblieben, bis neuerdings Hadeln[4] wieder für die Zuschreibung an Tizian eingetreten ist.

Im Vordergrunde des Bildes schreitet der Engel mit flatterndem Gewand und in lebhafter Bewegung dem Beschauer entgegen. Er führt an seiner Linken den Tobias und sieht zu ihm hernieder. Dieser ist so klein, daß er dem Engel nur bis zur Hüfte reicht; er hat den Kopf im Profil zum Engel erhoben, hält mit der Rechten dessen Hand fest und schleift in der herabhängenden Linken den Fisch neben sich her. Den rechten Arm hat der Engel weisend ausgestreckt: seine großen Flügel sind weit ausgespannt und stehen dunkel vor dem Himmel. Links vom Engel sitzt das Hündchen; dazwischen lehnt an einem Stein ein Wappen. Weiter zurück erhebt sich gegen den linken Bildrand ein mit Gebäuden und Bäumchen bestandener Hügel; rechts hinter Tobias eine dichte, dunkle Baummasse.

Hadeln datiert das Bild gegen 1510; er begründet seine Zuschreibung durch eine Reihe von Beobachtungen. Das Bewegungsmotiv des Engels, seine Flügel und die flatternden Gewänder entsprächen dem Bewegungsgefühl des Trionfo della Fede. Den Kopf des Engels vergleicht Hadeln mit dem des Sebastian auf dem Markusbild und den des Tobias mit dem des Cosmas ebendort. Das Kastell und die Bäumchen auf dem Hügel kämen in der Art häufig bei Giorgione und dem jungen Tizian vor. Schließlich sei das Weisen und Greifen der Hände spezifisch tizianisch.

---

[1] A. a. O. I S. 153. [2] A. a. O. S. 430.
[3] S. 713.
[4] Ridolfi I S. 153 Anm. 1 und S. 158 Anm. 2.

Die Beweiskraft dieser Gründe ist ungleich. Ausscheiden möchte ich von vornherein, was Hadeln von der Ähnlichkeit der Köpfe sagt. Man wird sie zwar bis zu einem gewissen Grade zugeben, aber das Formgefühl der Köpfe auf dem Tobiasbild ist so viel schwächer, daß man sich nur mit der Annahme sehr weitgehender Übermalungen und Restaurationen helfen könnte, wie Hadeln dies auch, für den Kopf des Engels wenigstens, tut. Ist aber erst einmal das Moment der Übermalung in die Beweisführung aufgenommen, so läßt sich nichts mehr mit Sicherheit ausmachen.

Das Kastell und die Bäumchen auf dem Hügel sind Motive, die sich allerdings bei Tizian öfters finden. Doch besagt dies noch nicht viel, da es einem Nachahmer keine Schwierigkeiten bereiten konnte, sie sich anzueignen. Vergleicht man aber den Hügel mit dem auf dem dritten Paduaner Fresko oder auf der Himmlischen und irdischen Liebe, so wird man feststellen, daß die Silhouette eine für Tizian ungewöhnliche Unruhe und Lockerheit zeigt, und daß die Tizian charakterisierende massige Schwere fehlt.

Sehr viel gewichtiger ist der Hinweis auf den Trionfo della Fede. Zweifellos besteht zwischen dem Engel und den Figuren des Trionfo eine entschiedene und sehr ins einzelne gehende Übereinstimmung. Das Bewegungsmotiv, die flatternden Bäusche und die Schnörkel am Gewandsaume findet man wieder in der vom Rücken gesehenen Figur auf dem vierten Blatt der Folge. Für das Ärmelrund und die dort zusammenlaufenden dünnen Fältchen gibt es nicht nur im Trionfo manche Parallele. Und auch darin hat Hadeln recht, daß das Weisen und Greifen der Hände tizianisch sei. Trotzdem kann ich mich nicht entschließen, mit ihm in dem Bilde die Hand Tizians selbst zu erkennen. Jedesmal, wenn man den Trionfo aufschlägt und Blatt für Blatt der Folge betrachtet, wird man von der Kraft, dem Temperament und dem ornamentalen Reichtum, die Tizian darin offenbart, und die zunächst über die vielen Unvollkommenheiten und Unausgeglichenheiten hinwegsehen lassen, mitgerissen. Und gerade diese wesentlichen Eigenschaften vermißt man beim Engel des Tobiasbildes, so ähnlich er sonst auch den Figuren des Trionfo ist. Genau wie dem Hügel mit den Gebäuden und Bäumen fehlt ihm die Schwere Tizians. Es ist nichts von jenem Kampf zwischen Masse und Bewegung zu spüren, aus dem die Energie der Tizianschen Gestalten resultiert. Die Kurve, die den Engel durchzieht, hat nicht die wirbelnde Wucht jener Frau auf dem vierten Blatte der Folge, und die flatternden Bäusche, der weisende Arm

und der Flügel hinter diesem sind nicht wie bei Tizian aus einem einheitlichen Bewegungsgefühl heraus gebildet. Man sehe, wie prachtvoll bei dem Engel, der auf dem fünften Blatte des Trionfo dem Zuge vorantliegt, Arm, Flügel und Ärmelrund sich zusammenfügen, und wie beziehungslos sie auf dem Tobiasbild nebeneinander stehen!

Schließlich ist das Bildganze und die Stellung des Engels darin nicht tizianisch. So bewegt der Engel ist, so wird doch keine seiner Bewegungen im Sinne Tizians zu einer für die Gliederung der Bildfläche bedeutenden Richtung. Der Engel erweckt die Bildfläche nicht zum Leben, eher muß man sagen, daß er sie zudeckt. Namentlich ist aus dem an sich sehr schönen Motiv der weit ausgespannten, dunkel vor dem Himmel stehenden Flügel nichts herausgeholt, und ihre Führung gegen die Rahmenbegrenzung verrät einen Mangel an linearem Feingefühl, wie man ihn gerade bei Tizian niemals antrifft. Dieser Mangel findet sich auch sonst. Der Hügel bildet zwar eine sehr absichtliche Parallele zum rechten Arm des Engels, aber die über ihn hinausragenden Häuser und Bäume fügen sich nicht ein. Am schlimmsten, ohne eine Spur rhythmischer Klarheit, ist wohl die auf der rechten Bildseite an den Engel angrenzende Baummasse. Es muß auch auffallen, besonders bei der frühen Datierung, die Hadeln wählt, daß die vertikalen und horizontalen Grundrichtungen, die einen so wichtigen Teil der Bildfestigkeit Tizians ausmachen, nicht ein einziges Mal vorklingen. Wollte man einwenden, daß dies auf dem dritten Blatt des Trionfo auch nicht der Fall sei, so ist dem entgegenzuhalten, daß jenes Blatt eingebunden ist in die große Horizontale des gesamten Zuges.

Die Taufe Christi.

Crowe und Cavalcaselle haben auch die Taufe Christi im Kapitol zu Rom[1] Tizian abgesprochen und dem Paris Bordone als Frühwerk zugeschrieben. Die spätere Forschung mit Morelli an der Spitze hat an der überkommenen Benennung festgehalten. Sie kann sich dabei auf einen gewichtigen Zeugen berufen: Marc Anton Michiel, der Anonimo Morelliano, sah das Bild in dem Hause des Giovanni Ram und beschreibt es als ein Werk Tizians[2]. Bei der großen Zuverlässigkeit Michiels müssen wir

[1] Nr. 145.

[2] Der Anonimo Morelliano, a. a. O. S. 106.

Vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 246 Anm. 26, Morelli, Die Galerien zu München und Dresden, S. 76. Morelli läßt das Bild einige Jahre vor der Himmli-

unsere Wahrnehmungen besonders sorgfältig prüfen, wenn sie mit seinen Angaben nicht übereinstimmen. Immerhin kann Michiel sich auch einmal geirrt haben.

Christus steht bis an die Knie im Flusse, der sich, links von steilen bewaldeten Uferböschungen begrenzt, in Windungen in die Tiefe zieht. Er ist halb im Profil nach links Johannes zugewandt. Kopf und Oberkörper sind leicht gebeugt, die Hände gefaltet. Johannes kniet mit aufgestemmtem linken Bein nahe dem linken Bildrande auf der Uferböschung. In der ausgestreckten Rechten hält er die Schale über dem Haupte Christi. Die Linke stützt sich auf einen Baumstumpf. Aus den Wolken, aus denen geflügelte Engelsköpfchen hervorschauen, fällt ein Lichtstrahl senkrecht auf Christus herab. Links ganz im Vordergrunde liegen die Gewänder Christi, rechts sieht im verlorenen Profil, vom unteren und rechten Bildrande stark überschnitten, der Stifter ins Bild hinein. Sein Blick ist auf Christus und den Täufer gerichtet. Rechts am Horizont ein zackiger Berggipfel und ein Kastell.

Morelli führt zum Beweis, daß das Bild von Tizian sei, die rundliche Form des Ohres und den stark entwickelten Daumenballen an, weiter die Haltung des Stifters und den Kopf des Johannes, der dem des Jünglings auf den Drei Lebensaltern entspreche. Wohl aus diesem letzteren Grunde datiert er auch das Bild in die Zeit der Drei Lebensalter. Was die Form des Ohres anlangt, so kann ich nicht zugeben, daß sie mit Tizian übereinstimmt. Die Ohren auf der von Morelli zitierten Salome oder den

---

schen und irdischen Liebe entstanden sein. Gronau (S. 295) sagt 1510—1512. Er findet darin den Einfluß Palma Vecchios (S. 31). — Hierzu sei kurz folgendes bemerkt: während bei Crowe und Cavalcaselle der Einfluß Palmas durch die ganze frühe Zeit, bis in den Anfang der 20er Jahre. — man muß wirklich sagen — spukt, beschränkt Gronau ihn auf sechs Bilder, die nach ihm zeitlich zusammengehören; er nimmt eine sogenannte palmeske Periode an, freilich in vorsichtiger, abgeschwächter Formulierung. Von diesen sechs Bildern nun scheiden m. E. vier, nämlich das Noli me tangere und die beiden Londoner Heiligen Familien (s. unten) und die in Rede stehende Taufe Christi, als unecht aus dem Werke Tizians aus. In dem Mädchen der Drei Lebensalter vermag ich keine Ähnlichkeit mit Palma zu entdecken; denn das „light-haired beauty with soft limbs" ist doch wohl kein entscheidendes Merkmal. Die bekleidete Frau auf der Himmlischen und irdischen Liebe sieht wirklich der Violante ähnlich aber doch nicht in dem Maße, daß eine Beeinflussung Tizians durch Palma — oder auch umgekehrt — daraus gefolgert werden muß.

Den Palmaeinfluß Crowe und Cavalcaselles hat schon Phillips (S. 18ff.) abgelehnt.

Drei Lebensaltern haben nicht die starke, gleichmäßige Rundung, wie sie das Ohr des Stifters auf der Taufe aufweist; sie sind vielmehr in der Mitte etwas zusammengedrückt. Hinwiederum fehlt dem Ohr des Stifters das stark entwickelte, fleischige Ohrläppchen, das Tizian stets hat. Die Daumenballen mögen den bei Tizian vorkommenden ähnlich sehen; aber garnicht tizianisch ist die sonstige Form der Hände. Tizian hat mehr Artikulation in den Hand- und Fingergelenken, er gibt den Handrücken breiter, die Finger beweglicher und spitzer. Das Motiv des Stifters erinnert wirklich an Tizian, etwa an den zuschauenden Krieger der Judith. Indessen fehlt seiner Haltung und seinem Blick die Energie und Gespanntheit. Ohne weiteres wird man die Ähnlichkeit des Johannes mit dem Jüngling auf den Drei Lebensaltern anerkennen. Aber die Formgebung im Kopf des Johannes ist gröber und unklarer, der Mund ist eigenartig wulstig, die Nase gedrückt, und es fehlt jener schöne Kontrast der hellen Gesichtsfläche gegen die dunklen, zu ruhig gegliederter Masse zusammengefaßten Haare. Die Haare des Johannes sind unruhig, unordentlich, stärker gekräuselt. Vergleichen wir die Körper, so fällt der unempfundene Kontur des Johannes auf, besonders an der Brust zwischen dem ausgestreckten Arm und dem linken Oberschenkel. Während beim Jüngling der Drei Lebensalter die Falten sich weich in den Leib drücken, sind sie hier harte, plumpe Striche[1]. Plump und ungegliedert ist auch der Kontur Christi; man vergleiche ihn mit dem des Sebastian auf dem Markusbild. Nicht tizianisch ist ferner die kontrapostartige Stellung des Johannes und Christi. Tizian breitet seine Gestalten ganz in einer Fläche aus, wenigstens in dieser frühen Zeit.

Aber ich will aufhören mit der Aufzählung von Einzelheiten, deren Geltung mindestens zum Teil durch den beliebten Einwand der Übermalung gefährdet sein könnte. Nur auf die sehr unsolide Malerei der Engelsköpfchen möchte ich noch hinweisen und auf die kleinliche, ganz wirkungslose Behandlung ihrer Flügel. Gerade diese schönen Motive hätte Tizian sich nicht entgehen lassen. Es gibt auch noch andere Gründe, die gegen Tizian sprechen, und die nicht der Restauration zur Last gelegt werden können: die Anordnung der Landschaft und ihr Verhältnis zu den Figuren. In

[1] Dieser Vergleich behält seine Gültigkeit, auch wenn man, wie ich es tue, annimmt, daß das Exemplar der Drei Lebensalter in der Bridgewatergalerie nur eine Kopie sei.

der Landschaft tritt nicht der reine Flächensinn Tizians zutage. Wohl könnte man die den Figuren als Folie dienende Uferkulisse mit der Erdwand des zweiten Paduaner Fresko vergleichen, aber es fehlt die feste, flächenhafte Geschlossenheit. Die Uferkulisse ordnet sich ein in eine den Vorder- und Hintergrund gleichmäßig verbindende, räumliche Staffelung. Vergleicht man aber die Landschaft der Taufe mit den offenen, gleichfalls räumliche Momente enthaltenden Landschaften der Drei Lebensalter und der Himmlischen und irdischen Liebe, so wird man jene Ausdehnung in die Breite vermissen, durch die Tizian die Bildfläche betont und die räumlichen Momente nicht zur Herrschaft gelangen läßt. Die Figuren bringt Tizian in den vordersten Plan; sie sind die Hauptträger der Flächengliederung und mit der Landschaft wesentlich ornamental verbunden. Die Figuren der Taufe stehen mitten im Raum: ihre ornamentalen Beziehungen zu ihrer Umgebung sind sehr gering. Man beachte, wie wenig die Silhouetten der Bäume auf die Figuren Rücksicht nehmen, wie hart der Oberkörper des Johannes sich vom Rahmen trennt — dagegen die feine Angleichung auf den Drei Lebensaltern —, und wie sein ausgestreckter Arm die Bäume hinter ihm durchschneidet. Ebenso besteht zwischen der Bewegung Christi und der Richtung des dahinter befindlichen großen, buschigen Baumes nicht die geringste Beziehung. Diese Beziehungslosigkeit mag Crowe und Cavalcaselle zu dem treffenden Urteil veranlaßt haben, das Bild sei aus dem Gleichgewicht.

Das Noli me tangere.

Das Noli me tangere[1] gehört zu den wenigen in diesem Teile besprochenen Bildern, deren Echtheit noch von niemand bezweifelt worden ist. Gronau datiert das Bild zwischen 1510 und 1512[2]. Crowe und Cavalcaselle führen es nach den Bildern für Alfons von Ferrara auf, geben aber wie so oft kein bestimmtes Datum. Ich habe das Bild wie alle in England und Spanien befindlichen Bilder im Original nicht gesehen, glaube aber, daß auch die Betrachtung der Photographie mit Sicherheit das Urteil erlaubt, das Bild sei

[1] London, Nationalgalerie Nr. 270.

Das Bild wird von Ridolfi als Tizian in der Sammlung Muselli in Verona erwähnt (I S. 198), ebenso von Campori (Raccolta di cataloghi . . ., Modena 1870 S. 178). Über die weitere Geschichte vgl. Crowe und Cavalcaselle (S. 175 Anm. 28).

[2] S. 280.

nicht von Tizian. Denn die Gründe, die gegen die Autorschaft Tizians sprechen, betreffen nicht die Malweise und technische Einzelheiten, sondern die Struktur des Bildganzen; diese bleibt aber noch im schlechtesten Cliché erkennbar.

Das Bild zeigt Christus und Magdalena von einer reichen Landschaft umgeben. Christus hat eine komplizierte Stellung; das rechte Bein ist so vor das linke gesetzt, daß das Stehen etwas Tänzelndes erhält, Kopf und Oberkörper sind nach rechts gedreht, die rechte Hand zieht den Mantel, der von den Schultern gehalten wird und über den Rücken hinabfällt, in einem Bausch nach vorn vor den linken Oberschenkel, der linke Arm ist ausgestreckt, die Hand hält einen Stab. Den Blick hat Christus auf die links vor ihm kniende Magdalena gerichtet; diese ist in Seitenansicht, ihr Kopf und ihre rechte Hand sind zu Christus erhoben, die linke Hand stützt sich auf eine am Boden stehende Büchse. Hinter den beiden erhebt sich ein hoher Baum, rechts im Mittelgrund sieht man einen zum rechten Bildrand ansteigenden Hügel, der von einer Häusergruppe und einem burgartigen Gemäuer gekrönt ist. Links geht der Blick über eine wellige, baumbestandene Ebene nach einem flachen Horizont.

Eine Bemerkung Crowe und Cavalcaselles kann unserer Analyse den Weg zeigen. Sie sagen: „Wenn wir in den Drei Altern die Landschaft nach den Figuren gestimmt sehen, so sind hier die Figuren mit glänzender Leichtigkeit auf einen schönen vorgefundenen Landschaftsgrund gesetzt.“[1] Crowe und Cavalcaselle haben hier sehr fein beobachtet, nur haben sie aus ihrer Beobachtung nicht die Konsequenzen gezogen. Man könnte den der Kunst Tizians widersprechenden Charakter des Bildes kaum besser ausdrücken. Nicht nur in den Drei Lebensaltern sondern in allen Bildern Tizians, auf denen Figuren in landschaftlicher Umgebung erscheinen, ist „die Landschaft nach den Figuren gestimmt“, das heißt: Figuren und Landschaft sind zu unlöslicher ornamentaler Einheit verbunden. Trotzdem man Tizian mit Recht einen großen Landschafter nennt, wird man kein Bild von ihm namhaft machen können, in dem die Landschaft unabhängig von den Figuren gedacht werden könnte. Beim Noli me tangere aber ist die Landschaft wirklich „vorgefunden“, sie erhält ihre Gestalt nicht durch die Figuren, sie ist „schön“

[1] S. 174. Weiter findet sich bei ihnen noch der auf Christus bezügliche Satz: „Die lockere Behandlung der Gliedmaßen und die vernachlässigte Zeichnung mag enttäuschen.“

durch die Üppigkeit ihrer gegenständlichen Motive, nicht durch den Reichtum ornamentaler Beziehungen. Nicht daß es an solchen Beziehungen gänzlich mangelte. Man kann nicht übersehen, daß die Bewegung Christi in dem Zug des Hügels und die der Magdalena in dem großen Baum ihre Fortsetzung finden, daß ferner das Laubwerk des Baumes auf Christus und den Horizont Rücksicht nimmt. Aber diese Linienzüge haben etwas Kahles, Verlorenes und Ausgeklügeltes, sie erfüllen die Bildfläche nicht mit einer dem Auge reizvollen Bewegung. Es fehlt jene gedrängte, straffe Spannung, jene Inanspruchnahme eines jeden Bildteiles, durch die Tizian die widerstrebenden Massen bezwingt. Die Figuren sind, auch darin haben Crowe und Cavalcaselle recht, „mit glänzender Leichtigkeit“ auf den Landschaftsgrund gesetzt. Nur ist diese Leichtigkeit garnicht mit Tizians schwerem Temperament zu vereinigen, sie entspringt vielmehr einer gewissen Oberflächlichkeit.

Die Landschaft ist ausgezeichnet durch üppige Vegetation; solchen vollen und buschigen Sträuchern und Bäumen sind wir bei keiner der frühen Landschaften Tizians begegnet. Tizian gibt seine Landschaften festgefügt, er macht vor allem die Lagerung seiner Ebenen, Hügel, Bäume und Häuser deutlich, er erfreut durch Mannigfaltigkeit und klare Absetzung der Formen; der Künstler des Noli me tangere dagegen verdeckt durch seine Bäume und Büsche gerade die Stellen, von deren Deutlichkeit der Eindruck des festen Gefüges abhängt, nämlich das Zusammentreffen der Pläne und der verschieden gerichteten Erdformationen. Seine Landschaft ist nur in einem allgemeinen Sinne reich, aber arm an wirklich klaren Formen. Es ist dieselbe Oberflächlichkeit wie bei der Einfügung der Figuren in die Landschaft. Man denke sich die Bäume in der Ferne links weg und wird eine schwammige, nach dem Horizont zu sich verflüchtende Masse übrig behalten.

Aber das Bild hat tizianische Motive. Die Häusergruppe auf dem Hügel stimmt fast genau mit der Häusergruppe auf Giorgiones Venus überein. Nach dem Bericht Michiels aber ist die Landschaft der Venus von Tizian gemalt worden, und wir haben oben (S. 74) gesehen, daß dieser Bericht Glauben verdient. Im Noli me tangere aber ist die Häusergruppe mit so wenig Gefühl in das Bildganze eingefügt, daß sie nicht für, sondern sehr kräftig gegen die Echtheit zeugt. Bei der Venus ist sie prachtvoll auf dem Hügel gelagert und breit mit ihm verwachsen, sie ist dem Breitformat des Bildes angepaßt und in enger Beziehung zu der Horizontale des oberen Bildrandes;

durch die Bäume wird ein allmählicher Übergang zum Horizonte hergestellt. Beim Noli me tangere mußte dem Hochformat des Bildes zuliebe rechts ein Stück abgeschnitten werden. Dadurch wurden die so wichtigen durchgehenden Horizontalen zerstört. Zudem ist die Entfernung vom oberen Bildrande zu groß. Links sind die Bäume und das letzte Haus fortgelassen, die Gruppe sitzt kahl und hart auf dem Hügel und ist ohne Verbindung mit dem Horizont. Die Silhouette hat den Fluß verloren, ist holprig geworden.

Von den Figuren erinnert die Magdalena an das Mädchen auf den Drei Lebensaltern, in der sehnsüchtig zu Christus strebenden Bewegung auch an die kniende Frau des dritten Paduaner Fresko. Aber es fehlt ihr die Schwere jener tizianischen Figuren, ihre Formen sind zierlicher, gestreckter und, dem Charakter des ganzen Bildes entsprechend, oberflächlicher. Man vergleiche das flüchtige Profil, die dürren Konturen und schnell hingestrichenen Falten der Gewänder mit den beiden erwähnten Figuren Tizians, bei denen jede Linie mit Form erfüllt ist. Die Figur Christi mit ihrer gezierten und gewundenen Haltung wüßte ich mit keiner der derben, breit aufgebauten und fest auf ihren Füßen stehenden Gestalten Tizians zu vergleichen[1].

Die Heilige Familie mit einem Hirten in der Londoner Nationalgalerie und die Heilige Familie mit Johannes dem Täufer in der Bridgewatergalerie.

Bei zwei Heiligen Familien, die sich in London befinden, die eine in der Nationalgalerie[2] mit einem anbetenden Hirten, die andere mit Johannes dem Täufer in der Bridgewatergalerie haben Crowe und Cavalcaselle, wie ich glaube mit vollem Recht, die geringe Qualität hervorgehoben. Das Bild der Nationalgalerie lassen sie zwar dem Tizian, finden aber „die Formen leerer, als man sie bei ihm vermuten möchte“[3]. Beim andern ziehen sie die Autorschaft

[1] Vgl. hierzu Phillips (S. 52): „Yet a certain affectation, a certain exaggeration of fluttering movement and strained attitude repel the beholder a little at first and neutralise for him the rare beauties of the canvas. It is as if a wave of some strange transient influence had passed over Titian at this moment, then again to be dissipated“. Ferner hebt Phillips die für jene Zeit ungewöhnliche Freiheit der Landschaft hervor. Man sollte darnach meinen, es könne nur wenig fehlen, daß Phillips das Bild Tizian abspreche.

[2] Nr. 4.

[3] S. 700.

Tizians gar nicht in Betracht, führen es vielmehr unter den Werken des Palma Vecchio auf, neigen aber mehr dazu, es dem Bernardino Licinio oder Polidoro Lanzani zu geben[1]. Heute gelten beide Bilder als Frühwerke Tizians aus der Zeit der Drei Lebensalter, der Taufe Christi und des Noli me tangere. Die Heilige Familie der Bridgewatergalerie hat bereits Morelli dem Tizian zugeschrieben[2].

Das Bild der Nationalgalerie zeigt Maria kniend am Fuß einer hinter ihr aufragenden Erdwand; hinter ihr die Tiere an der Krippe. Maria ist im Profil, sie hält mit beiden Händen das Kind, das vor ihr auf einer Art Hürde sitzt und den Kopf an die Wange der Mutter schmiegt. Rechts von den beiden sitzt der heilige Joseph. Er hält mit der rechten Hand das linke Beinchen des Kindes, stützt sich mit der Linken auf einen Stab und sieht dabei zum Hirten hinüber, der ganz vorn am rechten Bildrande kniet und zu der Heiligen Familie emporschaut. Hinter diesem erhebt sich in einiger Entfernung ein mit Bäumen bestandener Hügel, davor die Herde mit den Hirten, denen der Engel erscheint.

Gronau[3] meint, die Urheberschaft Tizians ließe sich nicht ernstlich bezweifeln. Mir scheint, daß man dies wohl kann, ja ich bin selbst in Verlegenheit, wenn ich Gründe nennen soll, die die Zuschreibung an Tizian rechtfertigen können. Weder in den Typen, noch im Ausdruck, noch in den Formen der Figuren, weder in der Landschaft, noch in der Gesamtanordnung bestehen greifbare oder gar zwingende Zusammenhänge mit Tizian. Am überzeugendsten setzt die Kritik vielleicht beim Kinde ein. Dieses zarte Püppchen, das sich zur Mutter flüchtet, als habe es vor irgend etwas Angst, ist sehr verschieden von den lauten, kräftigen und munteren Kindern und Putten Tizians, die voller Eifer und Neugierde sind und sich niemals fürchten. Etwas Schüchternes hat auch die Mutter. Man kann ihr Gesicht vielleicht mit dem der Kirschenmadonna vergleichen, aber es hat nichts von deren Kraft und Sicherheit. Ihr Körpermotiv ist unklar. Wohl ist Klarheit im anatomischen Sinne auch Tizians Stärke nicht; aber man weiß immer, ob seine Figuren stehen, sitzen oder knien, dank der Führung der Gewänder. Hier aber ist weder anatomische Klarheit, noch stehen die Faltenzüge im Dienste einer einheitlichen Bewegung. Auch Joseph ist unklar bewegt. Und niemals hätte Tizian bei seinem Streben nach Ein-

[1] Geschichte der Italienischen Malerei, VI S. 554.

[2] Die Galerien zu München und Dresden, S. 26 Anm. 1.

[3] S. 279/80.

deutigkeit und Intensität eine so zerfahrene, nach zwei Seiten zugleich beschäftigte Figur erfunden. Die Bewegung der Hand, die das Bein des Kindes hält, kann nicht wie gelegentlich bei Tizian als eine vermittelnde Geste aufgefaßt werden. Der Hirte ist ein ungeschlachter Geselle, seine Gesichtsbildung gewöhnlich. Tizian fällt bei aller Derbheit nie ins Vulgäre.

Die Figuren bilden zusammen eine Gruppe in der Form eines weichen Dreiecks. Links und rechts füllen die Erdkulisse und der Hügel die übrigbleibende Bildfläche bis zu den Rahmenkanten aus. Die Komposition erinnert, wie Gronau richtig bemerkt, an Palma Vecchio, entspricht aber garnicht der besonderen Art Tizians. Sie ist gefällig, von einer ganz hübschen Harmonie, aber sehr locker, nur in großen Zügen und Massen ausbalanciert. Sie beruht nicht auf jenem, für Tizian so charakteristischen, an Beziehungen und Verschränkungen überreichen Spiel der Richtungen in der Fläche, durch das jede Linie und Silhouette zum Ornament gesteigert wird. Welche Fülle von Problemen hätte für Tizian in dem Richtungskontrast der Madonna und der hinter ihr befindlichen Erdkulisse gelegen, mit welcher Schärfe würde er den Kopf Josephs gegen den Himmel gestellt haben, wie hätte er das Auge mit den Silhouetten der Äste, Bäume und Gräser beglückt! Man denke an die Paduaner Fresken, an die Himmlische und irdische Liebe! Insbesondere möchte ich auf die Stäbe aufmerksam machen, die Josef und der Hirte in der Hand haben. Bei Tizian sind solche Stäbe höchst wichtige Teile der Bildrechnung, sie enthalten die an einer bestimmten Stelle nötige Richtungsenergie in der konzisesten Form. So etwa bei der Kirschenmadonna und dem ersten Paduaner Fresko, dann bei sehr vielen Bildern der späteren Zeit. Hier sind diese Stäbe wesentlich Attribute der Figuren, man sieht sie als Gegenstände, nicht als Bildfaktoren [1].

Auf dem zweiten Bilde, der Heiligen Familie in der Bridgewatergalerie, sitzt Maria etwas erhöht, zwischen den Stämmen großer, dichtbelaubter Bäume. Sie reicht das Kind dem rechts von ihr in demütiger Haltung knienden Joseph, der sich anschickt, es mit beiden Händen ihr abzunehmen. Links vor Maria in der linken unteren Bildecke sitzt Johannes der Täufer. Mit dem Zeigefinger der linken

[1] Etwas sonderbar ist es, wenn Crowe und Cavalcaselle bei dem Bilde auf Lorenzo Lotto hinweisen; allenfalls könnten sie in der Haltung der Maria eine freilich sehr entfernte Ähnlichkeit mit einigen Madonnen Lottos empfunden haben.

Hand weist er auf ein neben ihm ruhendes Lamm und sieht gleichzeitig zu Maria empor. Diese hält ihrerseits den Blick auf das Lamm gerichtet. Das „ecce agnus Dei“ ist hierdurch sinnfällig dargestellt. Ganz rechts im Hintergrunde sieht man eine hügelige Landschaft.

Durchblättert man den Fischelschen Band der „Klassiker der Kunst“, so ist man nächst dem toten Christus in San Rocco zu allererst bei diesem Bild verwundert, es unter den Werken Tizians aufgeführt zu finden. Und zwar wird der Zweifel vor allem durch den von Tizians Art völlig abweichenden Charakter der Landschaft geweckt. Bei Tizian sind Bäume und Laubmassen dunkle Folie der hellen Figuren; ihre Silhouette ist auf den frühen Bildern kleinteilig, bewegt und scharf und greift vielfältig in die Bewegung der Figuren ein. Auf späteren Bildern wird die Silhouette ruhiger, bewahrt aber stets ihren Bild- und Richtungswert. Als Beispiel sei der Tobias mit dem Engel in San Marciliano genannt. Auf dem Bilde der Bridgewatergalerie haben die Bäume einen mittleren, durch Sonnenlichter aufgehellten Ton; sie sind nicht kontrastierende dunkle Folie der Figuren, und ihre Silhouetten sind nichtssagend. Sie machen das Bild flau. Ihre Funktion erschöpft sich darin, ein schöner Ruheplatz für die heiligen Personen zu sein; ihre Gestalt ist genau so wenig oder fast noch weniger als die der Landschaft des zuvor besprochenen Bildes durch die jede Linie berechnende Bildökonomie geregelt, die Tizians Bildern die überragende Stellung gibt. Man vergleiche etwa den über dem Haupt des Johannes hängenden Zweig mit dem Laubwerk, das auf den Drei Lebensaltern den Jüngling und das Mädchen umschließt.

Die Formgebung der Figuren ist schwach. Zunächst ist wieder das Kind zu nennen; es ist ein sehr kümmerliches Gewächs. Aber auch von den anderen Figuren hat nicht ein Kopf oder eine Hand die Energie Tizians, nicht ein Kontur oder ein Faltenzug seine Richtungskraft und Spannung. Man erinnere sich bei der linken Hand des Täufers an die so prägnante Rechte des Homme au gant.

Nach meiner Ansicht rührt das Bild von einem Künstler her, der etwa in den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts tätig war, keinen ausgeprägten eigenen Stil hatte und der Kunst Tizians auf seine Weise den in Venedig damals eigentlich selbstverständlichen Tribut zollte. Ob das verwandte Bild in der Corporation-art-gallery in Glasgow, die Madonna mit den Heiligen

Hieronymus und Dorothea, das Berenson[1] dem Polidoro Lanzani zuschreibt, von dem Bridgewater-Bild abhängt, oder ob das Verhältnis umgekehrt ist, möchte ich nicht entscheiden. Nur so viel kann man sagen, daß das Glasgower Bild sich enger an Tizian anlehnt.

Die Begegnung Joachims mit Anna in der Scuola del Carmine in Padua.

In Padua soll Tizian einer unsicheren Tradition zufolge außer in der Scuola del Santo auch in der Scuola del Carmine gearbeitet haben[2]. Es wird ihm dort eine Begegnung Joachims mit Anna zugeschrieben. Crowe und Cavalcaselle, die schon in den Santofresken die Hand eines Gehilfen, des Domenico Campagnola, zu erkennen glauben, nehmen beim Carmine dessen Mitarbeit in verstärktem Maße an. Der Unterschied ist aber nicht nur graduell, sondern grundsätzlich. Bei den Santofresken können auf Rechnung eines Gehilfen höchstens Einzelheiten der Ausführung kommen; die Konzeption ist durch und durch von Tizian. Das Fresko im Carmine dagegen ist nicht nur in seiner Formgebung zu schlecht für Tizian, sondern es stimmt in seiner ganzen Anlage nicht mit dessen Bildvorstellung überein[3].

Der Künstler gibt den Vorgang in einer geräumigen, aus Architektur und Landschaft zusammengesetzten Szenerie. Sie beginnt vorn links mit einer Mauer, die sich in starker Verkürzung ein Stück weit in die Tiefe zieht und dann im rechten Winkel ins Bild hineinspringt. Die Mauer ist durch Arkaden und vorgelegte Säulen gegliedert und von einem Figurenfries gekrönt. Kurz bevor sie den rechten Winkel bildet, hat sie eine Öffnung, die man für ein Tor ansehen kann. Das Ganze dürfte eine umständliche und wenig klare Darstellung der Goldenen Pforte sein. Auf der rechten Seite entspricht der Architektur eine ebenfalls in die Tiefe sich ziehende Erdkulisse. Zwischen ihr und der Architektur führt ein mannigfach geschlängelter Weg in eine abwechslungsvolle Landschaft, die gegen den Horizont von einer Bergkette begrenzt wird. Joachim

[1] The Venetian Painters of the Renaissance, 3. Aufl., London 1911, S. 222.

[2] Crowe und Cavalcaselle (S. 112 Anm. 69) geben an, das Fresko habe stets als Arbeit Tizians gegolten. Vgl. Brandolese, Pittura di Padova, Padova 1795, S. 190.

[3] Gronau (S. 27) will wenigstens die Landschaft für Tizian gerettet wissen.

und Anna stehen im Vordergrunde des Bildes, von beiden Bildrändern etwa gleichweit entfernt. Sie sind von der Seite gesehen und halten sich umschlungen. Rechts kniet ein Hirte und sieht teilnehmend auf die beiden. Weiter zurück, vor der Toröffnung drei Frauen.

Was in diesem Fresko der Auffassung Tizians stracks zuwiderläuft, ist einmal das Übergewicht der Landschaft über die Figuren, damit zusammenhängend der geringe Anteil der Figuren an der Gestaltung des Bildganzen, schließlich dessen ausgesprochen räumlicher Charakter. Die Figuren sind im Verhältnis zur ganzen Fläche kleiner als auf irgend einem Bilde Tizians. Sie sind nicht wie in den Santofresken mit Architektur und Landschaft als Teilflächen innerhalb der ganzen Fläche in Beziehung gesetzt, sondern gleichsam nachträglich in eine fertige Bühne hineingestellt. Zwischen ihnen und ihrer Umgebung bestehen keine linearen Bindungen; als ein Mangel wird dies nur deshalb nicht empfunden, weil die Anlage im Gegensatz zu Tizians Gedrängtheit so geräumig ist, daß die Figuren nirgends anstoßen. Diese Anordnung schließt sich unmittelbar an die perspektivischen Räume des späteren Quattrocento an, die auch von den Figuren unabhängig sind, und mit denen Tizian von vornherein bricht. Tizian kommt zum Raum durch die Beziehungen der Figuren; starke Tiefenwirkungen vermeidet er überhaupt. In dem einzigen Bilde, wo er sie gibt, der Verkündigung in Treviso, dient, wie wir gesehen haben, die perspektivische Konstruktion weniger dem allgemeinen Raum als der intensiven Verbindung der Figuren.

Architektur und Landschaft sind mit einer naiven Freude an schmückendem Beiwerk gemalt, die sich auch noch als ein Nachklang aus dem Quattrocento zu erkennen gibt und Tizian ganz fremd ist. Es sei nur auf das ganz hübsche, aber doch etwas kleinliche Motiv der vielen Kieselsteinchen am Fuße der großen Erdwand hingewiesen. Dagegen fehlt der Architektur und auch der Landschaft Tizians Flächenschönheit und Flächenklarheit und seine Stärke der Richtungen. Nicht eine der vielen Säulen schießt auf wie die Mauerkante des ersten Paduaner Fresko oder wie die Pfeiler und Pilaster der Verkündigung. Und um den Abstand im Liniengefühl zu erkennen, möge man die Bäumchen auf der Erdwand mit den Bäumchen des ersten und zweiten Fresko vergleichen.

Über die mangelhafte, Tizians unwürdige Bildung der Figuren

haben Crowe und Cavalcaselle bereits das Nötige gesagt[1]. Es sei nur das gänzlich verzeichnete, wie angeklebte Bein Joachims hervorgehoben und sein Mantel, der nicht über seinen Arm, sondern über eine Stange herabzuhängen scheint. Der Ausdruck der Figuren weicht sehr von Tizians Pathos ab. Es liegt über den beiden sich umarmenden Alten und dem zuschauenden Hirten eine gerührte Herzlichkeit, die nicht übel zu den freundlichen Details der Umgebung paßt.

[1] S. 112. „Das eben geschilderte Bild enthält nicht eine Figur, welche von diesen Mängeln (das sind: grober Realismus, Roheit des Gefühls, gequälter Bau der Gestalten, fehlerhafte Zeichnung und Modellierung, harte Farbe, verständnislose Gewandung) ganz frei wäre.... Campagnolas Duktus ist am meisten an den hinter Anna stehenden derben Gestalten kenntlich.... Recht schwach ist sodann die ... Gewandung Joachims."

3. Kapitel.

Porträts und profane Darstellungen.

Der „Ariost".

In der Zeit bis zu den Paduaner Fresken, die ein Sammelbecken aller dem Tizian zugeschriebenen Bilder ohne bestimmte Physiognomie ist, findet man auch eine Reihe von Porträts untergebracht. Die Echtheit aller ist schon bestritten worden. Zwei Bilder insbesondere, der sogenannte Ariost und die Schiavona, haben der Forschung viel Kopfzerbrechen gemacht und sind des öfteren Gegenstand gelehrter Untersuchung gewesen.

Der sogenannte Ariost ist das Porträt eines noch jungen Mannes in halber Figur vor neutralem Grund. Der Körper zeigt die rechte Seitenansicht; der rechte Arm, von einem Ärmel aus dickem, wie wattierten Stoff umhüllt, ruht mit dem Ellenbogen auf einer niederen, über die ganze Bildfläche sich erstreckenden Brüstung. Der Unterarm geht ins Bild hinein, die Hand ist nicht zu sehen. Man hat den Eindruck, als habe der Mann beide Arme ineinander verschränkt. Der von dunklem Haar und Bart umgebene Kopf ist in Dreiviertelansicht, der Blick auf den Beschauer gerichtet. Der Hals ist frei, das Hemd in breitem Streifen sichtbar. Über den Rücken fällt ein Mantel, der den bis zum linken Bildrand freibleibenden Raum zum Teil ausfüllt[1].

[1] London, Nationalgalerie Nr. 1944; früher im Besitze des Lord Darnley in Cobham Hall. Vgl. im übrigen Gronau S. 279. Die Bezeichnung des Dargestellten als Ariost ist nicht begründet; vgl. Fry, Titians „Ariosto", im Burlington Magazine VI S. 136. Crowe und Cavalcaselle (S. 166) datieren das Bild vor 1518. Phillips (S. 58) nennt es das früheste Porträt Tizians. Justi (a. a. O. I. S. 246 ff.) läßt die Frage offen, ob Tizian oder Giorgione der Autor sei. Cook (a. a. O. S. 68 ff.) will in dem Bild nach dem Vorgang von Richter (Art Journal 1895 S. 90) das Porträt jenes Barbarigo erkennen, das nach Vasari (VII S. 428) Tizian im Wettkampf mit Giorgione gemalt habe. Doch gibt Cook das Bild nicht Tizian, sondern Giorgione. Diese willkürliche Annahme ist be-

Gronau datiert das Bild zwischen 1506 und 1508 mit der Begründung, es stehe stark unter Giorgiones Einfluß. Er vergleicht es mit dem Giorgione zugeschriebenen Jünglingsporträt in Berlin. Da man, wie ich glaube, die Echtheit dieses letzteren mit guten Gründen angreifen kann, wovon zu handeln aber hier nicht der Ort ist, so möchte ich, wenn auf ein Porträt Giorgiones exemplifiziert werden soll, hierzu lieber den im Stich des Wenzel Hollar erhaltenen David vorschlagen, der durchaus Porträtcharakter hat. Die Eigentümlichkeit dieses Bildes läßt sich in Kürze dahin bestimmen, daß es, noch ohne über das im Quattrocento beliebte kleine Format und die bescheidene büstenhafte Körperauffassung sonderlich hinauszugehen, zu einer Freiheit, Beweglichkeit und Weichheit gelangt, wie sie das Quattrocento nicht hat. Eben dies charakterisiert auch den „Ariost“, und Gronau spricht mit Recht von Giorgioneeinfluß. Eine andere Frage aber ist es, ob der „Ariost“ überhaupt von Tizian ist; denn Giorgione hat ja auch auf andere Künstler eingewirkt. Die Hauptmotive sind die im rechten Winkel zum Bilde stehende große Kurve des rechten Armes und die damit kontrastierende Wendung des Kopfes. Man sagt kaum zuviel, wenn man in dieser Anordnung eine enge Anlehnung an Giorgione findet. Bei Tizian gibt es ein ähnliches Motiv, zwar nicht in einem Porträt, aber in einer dem Porträt als Bildtyp nahestehenden Halbfigur, der Salome. Auch die Salome hat die starke Betonung des rechten Armes und die damit kontrastierende Kopfhaltung. Aber die Anordnung hat Tizian offenbar nicht sehr gelegen. Sie entsprach nicht seinem Flächensinne. Sowohl in seinen frühen Madonnen als auch in den auf die Salome folgenden Halbfiguren und Porträts bevorzugt er die frontale Stellung des Körpers, und auch bei der Salome dreht er die linke Schulter stark nach vorn und stellt durch den rechten Unterarm und die Vertikale in der Mauer eine enge Beziehung des Körpers zur Bildebene her. Eine solche Rücksicht auf die Fläche kennt der Künstler des „Ariost“ nicht. Aber nicht nur der speziell tizianische Flächensinn geht ihm ab, er hat wie alle Künstler geringeren Ranges überhaupt wenig Gefühl für Einordnung eines Körpers ins Bild. Ihn reizt vor allem

reits von Gronau (Repertorium XXXI S. 510 ff.) zurückgewiesen worden. Von der auf der Brüstung angebrachten Signatur Titianus TV sollen nur das erste T und das V echt sein. Vgl. Russel im Burlington Magazine VI S. 412. Über die sehr unsichere Bedeutung dieser Buchstaben vgl. Justi a. a. O. I S. 242 und 247.

das Bewegungsmotiv als solches und die darin enthaltene Möglichkeit der schönen Pose. Er versteht es nicht, die in dem Arm gegebene, durch die Nähte des Ärmels noch verstärkte Kurve einem einheitlichen Bildplan unterzuordnen. Die Kurve bleibt innerhalb des Bildganzen ein zufälliges, nur durch die Körperbewegung bedingtes, alles andere übertönendes Motiv; sie tritt nicht mit der Brüstung und dem steilen Kontur des Mantels in ein lebendiges lineares Verhältnis. Die Verbindung mit der Brüstung ist nur gegenständlich, durch das Aufliegen des Ärmels, und der Mantel verdeckt schlecht genug die Lücke zum linken Bildrande. Man erinnere sich dagegen an das auf fester horizontaler Basis aufgebaute bewegte Richtungsspiel der Kirschenmadonna oder der Salome. Man wird am besten inne, wie arm an ornamentalen Gedanken und wie unsicher im Gleichgewicht der „Ariost“ ist, wenn man das Bild, wie ich es schon bei einem anderen empfohlen habe, auf den Kopf stellt.

So stark aber auch die Armkurve sich vordrängt, den einzelnen Linienzügen fehlt trotzdem die derbe Ausdruckskraft Tizians. Bei ihm hätten die Linien der Nähte eine andre Spannkraft und würden anders zusammenschießen; und die Langeweile der tausend verstreuten Fältchen hätte er nicht mitgemacht. Der weiche, elegante Schwung der abgewandten Körpersilhouette entspricht nicht seinen rauhen Zügen, ebensowenig der weiche Kontur der Haare und des Bartes. Namentlich deren Grenze gegen das Gesicht gibt Tizian differenzierter, an der Stirn straff, an der Wange in voller Kurve. Vom Gesicht kann nur wiederholt werden, was von mir schon öfter als Kennzeichen angegeben wurde. Man vermißt die klare Lagerung der einzelnen Teile. Insbesondere ist durch die breite Schläfe der Übergang von der Stirn zur Wange verwischt. Mit welch erquickender Klarheit Tizian einen Kopf in ähnlicher Haltung formt, kann man am Antonius des ersten Paduaner Fresko sehen.

Die Attribution des „Ariost“ an Giorgione, die sich bei Cook findet, möchte ich ebenso ablehnen wie die an Tizian. Das Bild ist weit entfernt von den durchsichtigen Lineamenten, den reinen Verhältnissen und der anspruchslosen Auffassung Giorgiones. Viel näher kommt Wickhoffs Zuschreibung an Sebastiano der Eigentümlichkeit des Bildes[1]. Auch Sebastiano liebt den pompösen Schwung,

[1] A. a. O. S. 355.

der den „Ariost“ charakterisiert; zudem hat der Kopf des Violinspielers bei Baron Rothschild im Typ mit dem des „Ariost“ eine gewisse Verwandtschaft[1]. Indessen fällt es mir schwer, im „Ariost“ ein eigenhändiges Werk Sebastianos zu sehen; dazu ist die Qualität der einzelnen Form und der Bildanordnung zu gering.

Der „Parma“.

Wickhoff hat auch die Echtheit eines männlichen Porträts in Wien bestritten, das man ohne zureichenden Grund mit dem von Ridolfi erwähnten Bildnis Parmas, des Arztes Tizians, identifiziert hat[2]. Dargestellt ist ein bartloser Mann mit grauem Haar, in mehr als halber Figur, vor dunklem Hintergrund. Die rechte Schulter ist leicht ins Bild gedreht; der Kopf folgt der Wendung der Körpers; der Blick geht links am Beschauer vorbei. Die linke Hand greift in Herzhöhe in die Falten des Gewandes, der rechte Arm hängt am Oberkörper herab. Das schwarze Gewand fällt in langen parallelen Faltenzügen und läßt am Halse in spitzem Ausschnitt das Hemd frei.

Der „Parma“ ist ein Bildnis, das durch eine gewisse Schärfe des Kopfes, durch den Umfang des gezeigten Körperausschnittes und den ernsten Fall des Gewandes im Anfang auf den Beschauer

[1] Auch von Phillips erwähnt (S. 58).

[2] Wien, Nr. 167. Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Nach L. Justi (a. a. O. II, Text gegenüber Abbildg. 59) ist das Bild im 18. Jahrhundert an den Seiten und unten angestückt worden. Wie es in der Sammlung des Erzherzogs Wilhelm aussah, darüber belehrt ein Stich des Teniers (Theatrum pictorium ... Antwerpen ohne Jahr). In der Abbildung, die Justi gibt, ist der frühere Zustand, nicht ganz genau mit dem Stich übereinstimmend, wieder hergestellt. Ich möchte aber die Frage offen lassen, ob der Stich des Teniers wirklich den ursprünglichen Zustand des Bildes wiedergibt, oder ob nicht der späteren Anstückung schon eine andere Entstellung voraufgegangen ist. Der Stich leidet an einem solchen Mangel an bildmäßiger Geschlossenheit, wie man ihm auf Bildern jener Zeit nie begegnet.

Vgl. Wickhoff, Les écoles d'Italie au musée de Vienne (Gazette des Beaux-Arts 1893 S. 135). Wickhoff schreibt das Bild dem Campagnola zu, ebenso Hadeln (Sitzungsbericht der Kunstgesch. Gesellschaft IX, 1907). In den Anmerkungen zum Ridolfi äußert Hadeln keinen Zweifel an der Echtheit. Vgl. Ridolfi I S. 169. Crowe und Cavalcaselle (S. 697) führen das Bild zwar unter den echten Werken auf und preisen es sehr, finden aber „Pinselvortrag und Behandlung dem Tizian durchaus unähnlich“. Morelli (Die Galerien Borghese und Doria Panfili, S. 405 Anm. 1) erklärt das Bild für ein „untrügliches Werk Tizians“.

seine Wirkung nicht verfehlt, das aber, was die künstlerische Potenz anlangt, auf einer nicht sehr hohen Stufe steht und nicht entfernt an die kräftige und mannigfaltige Erfindung Tizians heranreicht. Zunächst wirkt das Bild durch seine allgemeine Anordnung rückständig. In seinem völligen Verzicht auf Bewegungskontraste erinnert es fast an das zu Unrecht dem Gentile Bellini zugeschriebene, jedenfalls aber noch stark quattrocentistische, sogenannte Porträt eines Mathematikers in der Londoner Nationalgalerie (Nr. 1213). Tizian dagegen liebt wie alle fortschrittlichen Geister des beginnenden 16. Jahrhunderts den Kontrast als ein Mittel, Abwechslung, Spannung und Reichtum in das Bild zu bringen. Weiter: Umriß und Innenzeichnung des „Parma“ sind nicht zu den bestimmt gegeneinander geführten Linienthemen verarbeitet, die den Bildern Tizians ihren stets lebendigen Reiz sichern. Die Falten sind nüchtern, die Konturen lahm. Insbesondere fällt dies letztere auf beider Führung der Schulterlinien und bei dem rechten Ärmel, der schlaff, als stecke in ihm kein Arm, herabhängt. Die Helligkeiten des Gesichts, des Hemdes und der Hand sind nicht wie bei Tizian als bedeutende, helle Flächen in klarem Rhythmus zueinander geordnet; die Hand wird erdrückt durch die Masse des Gewandes. Den Helligkeiten selbst fehlt das zusammengefaßte, milde Leuchten Tizians. Namentlich der Kopf ist unruhig. Der Grund dieser Unruhe mag der Wunsch gewesen sein, dem Kopf Charakter zu geben; aber dieses aufgeregte Wesen ist nicht tizianisch. Tizian hätte solcher Effekte nicht bedurft, um seine Köpfe zu beleben.

Gronau vergleicht den „Parma“ mit dem Alten, der auf dem ersten Paduaner Fresko zwischen Antonius und dem Vater hervorschaut[1]. Da von einer physiognomischen Ähnlichkeit nicht gut die Rede sein kann, ist es wohl eine gewisse Übereinstimmung der Haltung, die Gronau zu dem Vergleich veranlaßt hat. Aber diese Übereinstimmung, die an und für sich für die Echtheit des „Parma“ wenig besagt, macht nur den Gegensatz zwischen ihm und dem Tizianschen Kopf besonders deutlich. Dieser letztere hat gerade, was dem „Parma“ fehlt: einmal die Bestimmtheit der Formen. Man beachte, wie fest und richtungsbetont die Haare zu beiden Seiten das Gesicht begrenzen, wie die Wangenflächen zurücktreten, die Nase vorspringt, und wie die Brauenbogen in

[1] S. 276. Gronau datiert das Bild auch in die Zeit der Paduaner Fresken.

schöner Wölbung die Stirn tragen. Neben diesem Kopf geht der des „Parma“ in Rauch auf. Dann aber hat der Kopf des Fresko sein Leben und seine Bedeutung doch erst durch den wundervollen Kontrast mit den beiden benachbarten Köpfen. Diesem vollen Zusammenklang hat der „Parma“ nichts entgegenzusetzen. Man wende nicht ein, bei einem Einzelporträt sei eine solche Kontrastwirkung eben nicht möglich gewesen. Tizian hätte Mittel und Wege gefunden, etwas Adäquates zu schaffen. Ihm ist ja auch die Zusammenstellung der drei Köpfe auf dem Fresko nicht als willkommener Zufall in den Schoß gefallen, sondern sie ist der Ausdruck einer künstlerischen Kraft, die sich in jedem seiner Werke betätigt[1].

Der „Alexander von Medici“ in Hampton Court.

Ein männliches Bildnis in Hampton Court, der sogenannte Alexander von Medici, wird von Gronau, als mit dem „Parma“ verwandt, in die Zeit um 1511 datiert[2]. Gronau sieht in dem Bilde einen Übergang von dem rein giorgionesken Stil Tizians, wie ihn der „Ariost“ repräsentiere, zu dem selbständigen des Homme au gant. Auch Phillips nennt das Bild mit dem „Parma“ zusammen, ohne ein bestimmtes Datum zu geben[3]. Beide Forscher setzen sich nicht mit Crowe und Cavalcaselle auseinander, die das Bild, allerdings ohne nähere Begründung, unter den unechten Werken aufführen[4].

Das offenbar sehr schlecht erhaltene Bild zeigt einen Mann in halber Figur hinter einer niederen Brüstung. Der Hintergrund ist neutral. In der Wendung des Körpers und des Kopfes besteht Ähnlichkeit mit dem „Parma“. Die rechte Hand ruht auf der Brüstung und hält ein Buch in der Weise, daß der Zeigefinger in die Seiten greift. Über die Haltung des linken Armes läßt sich bei dem schlechten Zustand nichts mehr sagen.

Trotzdem die sehr schlechte Erhaltung zur Vorsicht mahnt, und obschon ich das Bild nur aus der Photographie kenne, glaube ich es doch aus dem Werke Tizians ausscheiden zu dürfen. Gronaus Satz, das Bild stelle einen Übergang vom „Ariost“ zum Homme

[1] L. Justi (a. a. O. I S. 249) möchte den „Parma“ nach dem Vorgang von Cook, allerdings nicht mit Bestimmtheit, dem Giorgione geben. Meines Erachtens ist die Qualität wie für Tizian so auch für Giorgione viel zu gering.

[2] S. 279.

[3] S. 64 Anm. Phillips spendet dem Bilde großes Lob.

[4] S. 724.

au gant dar, kann ich schon deshalb nicht anerkennen, weil ich den „Ariost“ nicht für ein Bild Tizians halte. Übrigens vermag ich beim besten Willen zum „Ariost“ keine nähere Beziehung zu entdecken, als sie zwischen Bildern einer Schule und einer eng umgrenzten Epoche überhaupt besteht. Eher wäre dem Vergleich mit dem Homme au gant zuzustimmen. Im Ausschnitt des Körpers und in seinem Verhältnis zur Bildfläche besteht eine gewisse Ähnlichkeit, auch in der aus dem Bild hinausstrebenden und wieder hereingenommenen Kurve des rechten Armes. Hierzu wäre auch die „Maîtresse“ des Louvre zu vergleichen. Man kann sagen, daß das Bild Tizian näher steht als der „Parma“, der eben garnichts mit ihm zu tun hat. Aber nun ist gerade der Vergleich mit dem Homme au gant und der „Maîtresse“ dem „Alexander von Medici“ gefährlich. Denn weit stärker als alle Ähnlichkeit tritt hervor, wie sehr der „Medici“ den Bildern Tizians in der Qualität unterlegen ist. Der Körper ist stumpf, breitet sich nicht als reichbewegte, schöne Fläche klar vor uns aus und ist nicht durch die Intensität seines Umrisses mit dem Hintergrund und dem Rahmen zu unlöslicher Einheit verbunden. Die Kurve des Armes — und man mag noch so viel dem schlechten Erhaltungszustand zur Last legen — ist lahm und gedrückt, sie prallt nicht wie bei Tizian auf den Rahmen auf, und es ist nichts von seinen fast gewaltsamen Bemühungen zu spüren, sie wieder ins Bild zu bringen. Ebenso kann bei der Hand nicht Übermalung die Ursache sein, daß sie als Helligkeit zu klein und zu schwach gegenüber der Masse des Körpers ist, und daß ihr die Strahlenkraft fehlt, die für Tizian so bezeichnend ist. Es geht auch nicht an, das Bild als eine weniger entwickelte Vorstufe des Homme au gant anzusehen. In der Zeit um 1511, in die Gronau es datiert, ist Tizian zwar noch nicht so sicher und ausgeglichen im Gebrauch seiner Mittel wie zehn Jahre später, aber man sieht schon ganz deutlich, wo es hinaus will. Jeder Blick auf die Paduaner Fresken oder auf noch Früheres wie das Markusbild lehrt dies eindringlich und immer von neuem und zeigt, woran es dem „Alexander von Medici“ gebricht. Der Künstler, der das Bild gemalt hat, konnte sich wohl an Motive Tizians halten; aber es mit dem Geiste Tizians zu durchdringen, lag nicht in seiner Macht.

Der Malteserritter.

Der Malteserritter in den Uffizien[1], der früher Tizian hieß und jetzt allgemein Giorgione genannt wird, ist neuerdings zuerst von L. Justi, darnach von Lionello Venturi abermals für Tizian in Anspruch genommen worden. Justi hat gewiß recht, wenn er das Bild dem Giorgione abspricht; mit der Zuschreibung an Tizian dagegen kann ich mich nicht einverstanden erklären[2].

Der Dargestellte erscheint in halber Figur vor dunklem Hintergrund; die rechte Schulter ist stark ins Bild zurückgenommen, die dem Beschauer zunächst befindliche linke durch einen übergeworfenen Mantel — oder ist es ein bauschiger Ärmel? der schlechte Zustand des Bildes läßt es nicht mehr klar erkennen — sehr betont. Der Kopf, in Vorderansicht aber mit leichter Drehung nach rechts, kontrastiert kräftig mit der schrägen Körperachse. In der rechten Hand, die dicht über dem unteren Bildrande sichtbar wird, hält der Mann einen Rosenkranz. Auf der linken Brust sieht man das durch den Mantel zum Teil verdeckte Kreuz, das ihn als Malteserritter kenntlich macht.

Justi sagt nicht, in welche Zeit er das Bild datiert[3]; Venturi nennt es in einem Atem mit dem Mosti, dem Homme au gant und dem Münchner Porträt. Vergleicht man den Malteserritter mit diesen drei Porträts, so ist unschwer zu erkennen, daß er mit ihnen keine Gemeinschaft hat. Die Porträts sind in einer Zeit entstanden, in der sich die Vorzüge der Tizianschen Kunst bereits frei entfalten und ohne Hemmungen genossen werden können. Über diese Vorzüge ist hier so oft gesprochen worden, daß sie nicht immer wieder in extenso auseinandergesetzt zu werden brauchen. Im

---

[1] Nr. 622.

[2] Nach L. Justi (a. a. O. I S. 266) im Jahre 1675 in der Sammlung des Kardinals Leopoldo de Medici als Tizian erwähnt. Justi sieht keinen Grund, die alte Zuschreibung für falsch zu halten. Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der Ital. Malerei VI S. 197) lassen es unentschieden, ob das Bild von Giorgione oder von einem „geschickten Nachahmer" sei. Es ist unrichtig, wenn L. Venturi sagt (a. a. O. S. 364), Crowe und Cavalcaselle wiesen das Bild einem Nachahmer aus dem 17. Jahrhundert zu. Sie zitieren nur, ohne dazu Stellung zu nehmen, die Ansicht O. Mündlers, der den Pietro della Vecchia für den Maler hält. Morelli (die Galerien zu München und Dresden, S. 282) setzt sich sehr entschieden für Giorgione ein.

[3] Er sagt nur, Form und Bewegung der Figur entspreche einer späteren Epoche als der Giorgiones.

Malteserritter sind sie nicht zu finden; der Körper füllt das Bild an, ohne zur festgegliederten, im Kontur bedeutenden, offen sich ausbreitenden Flächenerscheinung zu werden. Die Bildteile befinden sich nicht in ornamentalem Gleichgewicht. Die schwer drapierte linke Schulter drängt sich ungebührlich vor; sie überlastet die rechte Bildseite und läßt den Körper vornüber kippen. Etwas Unbeherrschtes und Gespreiztes kommt dadurch ins Bild. Im Christus des Zinsgroschens gibt Tizian ein ganz ähnliches Motiv. Aber mit welcher Sicherheit ist der Körper dort in die Fläche gefügt, wie unaufdringlich ruht er in sich selbst, und welch reichbewegtes ornamentales Leben ist trotzdem in ihm entwickelt! Der Vergleich mit dem Christus des Zinsgroschens ist auch sonst lehrreich. Der Kopf des Maltesers wirkt neben dem milden Leuchten des Kopfes Christi wie eine trübe, flackernde Flamme; man kann das wohl zum Teil auf Übermalung schieben; aber das Flackernde, Unstete ist auch im Blick. Man gehe einmal sämtliche Köpfe Tizians durch, nicht nur die aus der Zeit um 1518, und man wird stets einem festen, klaren Blick begegnen. Man erkennt hierbei, daß auch innerhalb der so oft betonten Träumerei und Weichheit des dem Giorgione ergebenen Venedig beträchtliche Unterschiede möglich sind.

Einige charakteristische Einzelheiten seien noch angemerkt. Die Hand sieht gar nicht nach Tizian aus. Ihre Haltung ist kraftlos, wie gebrochen im Handgelenk, ihre Form unempfunden. Der Handrücken ist eine leblose Masse, steht nicht in Verbindung mit der Bewegung der Finger. Bei Tizian spürt man die Bewegung von der Handwurzel ausgehen. Niemals hat Tizian diese häßlichen, nach oben gebogenen Fingerspitzen. Das Ornament vorn auf der Brust ist zwar sorgfältig, aber mit einer langweiligen, schülerhaften Unfreiheit und ohne jeden Glanz wiedergegeben. Ebenso hätte Tizian bei seiner Freude an diesen Dingen aus dem um den Hals hängenden Kleinod ganz andere Wirkungen herausgeholt.

Der Violinspieler im Palazzo Spada in Rom.

Den Violinspieler im Palazzo Spada in Rom nennen Crowe und Cavalcaselle unter den unechten Werken[1]. Die späteren Biographen erwähnen das Bild nicht mehr, offenbar weil sie es für zu gering halten. Hadeln ist es gewesen, der in einem Aufsatz über

[1] S. 712.

die Laura Dianti die Ansicht aussprach, das Porträt im Palazzo Spada sei möglicherweise ein Frühwerk Tizians[1]. Das Bild lehnt sich eng an den Porträttyp an, dem auch der „Ariost“ angehört, und als dessen Vater wir Giorgione kennen gelernt haben. Hinter einer niederen, mit einem Aufsatz versehenen Brüstung erscheint, von der Seite gesehen, der Oberkörper eines Mannes; im Gegensatz zum „Ariost“ ist hier die linke Seite dem Beschauer zugekehrt. Die mit einem Handschuh bekleidete linke Hand ruht auf dem höheren Teil der Brüstung und hält einen Papierstreifen fest, der von der Brüstung herabhängt. Unter dem abgewandten rechten Arm hält der Mann eine Geige. Der bärtige, von langem Haar umwallte Kopf ist, mit dem Körper lebhaft kontrastierend, in Dreiviertelansicht dem Beschauer entgegen gedreht, der Blick fest auf diesen gerichtet.

Die Beurteilung des Bildes wird durch eine arge Übermalung sehr erschwert. Bei der Schnecke der Geige, den Kopf- und Barthaaren, dem Papierstreifen ist in ihrem jetzigen Zustand an die Hand Tizians natürlich nicht zu denken[2].

Doch enthält das Bild einige Momente, die — ist man erst über den ersten unerfreulichen Eindruck hinweg — es immerhin begreiflich machen, daß Hadeln den Namen Tizians vor ihm wieder ausgesprochen hat. Man darf dies hier wenigstens mit besserem Rechte tun als vor dem „Parma“ und dem „Ariost“. Was an Tizian erinnert, sind hauptsächlich die Hand und der Arm; die Hand durch ihre eigenartige, fast verkümmerte Form und die Fingerstellung, der Arm durch seine ein wenig ungeschickte Haltung und den leisen Zwang, mit dem er in eine der Bildebene parallele Lage gebracht ist. Zum Vergleich ist der Mosti und namentlich die bekleidete Frau auf der Himmlischen und irdischen Liebe heranzuziehen. Man könnte aber auch in dem intensiven, gesammelten Blick eine spezifisch Tiziansche Note finden, und die Modellierung des Kopfes ist nicht so schlecht, daß sie diesen Gedanken von vornherein ausschlösse.

Aber diese Beobachtungen genügen doch nicht, um die Zuschreibung an Tizian zu rechtfertigen. Es sind Einzelheiten, und auf Einzelheiten kann man keine Zuschreibung gründen, wenn nicht die Gesamterscheinung damit übereinstimmt. Das ist hier nicht

[1] Vgl. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst VI S. 65 ff.

[2] Ist die Geige vielleicht ursprünglich überhaupt nicht vorhanden gewesen?

der Fall. Man wird zunächst das Volumen und Gewicht der Gestalten Tizians vermissen. Der Körper ist nicht, wie auf manchen ganz frühen Bildern, wie ein Klotz in die Fläche geworfen und auch nicht, wie in der reiferen Zeit, in den Rahmen gespannt. Er macht von der ihm zur Verfügung stehenden Fläche keinen Gebrauch und ist so leicht, daß man meint, ihn mit einem Schwamm wegwischen zu können. Infolgedessen ist auch nichts von der linearen Anspannung zu merken, die ein so notwendiges Gestaltungsmoment Tizians ist. Der Körper nimmt die Rahmenrichtungen nicht auf und ist viel zu weit vom Rahmen entfernt, als daß eine sinnfällige Beziehung zu diesem einträte. Und wo durch die Brüstung und den darauf liegenden Arm die Horizontalen gegeben sind und Tizian sich die Gelegenheit, sie mit allem Nachdruck und aller Eindeutigkeit zu betonen, sicherlich nicht hätte entgehen lassen, da ist auf ihre Wirkungsmöglichkeit kein Wert gelegt: die obere Kante der Brüstung weicht, ohne daß damit ein besonderer künstlerischer Zweck verbunden wäre, von der Horizontale ab, und der Arm ist angehoben, vermeidet die breit lastende Verbindung mit der Brüstung.

Männliches Bildnis in Temple Newsam.

Schließlich sei hier noch ein männliches Bildnis kurz erwähnt, das sich in Temple Newsam im Besitze von The Hon. Edward Wood befindet und von Gronau Tizian zugeschrieben und in die Zeit des „Parma“ und „Alexander von Medici“ datiert wird[1]. Es stellt einen jungen Mann dar, der hinter einer niederen Brüstung steht. In der Rechten hält er einen Hut, die behandschuhte Linke stützt sich, den zweiten Handschuh haltend, leicht auf die Brüstung. Der Hintergrund ist dunkel, links erblickt man einen mit Ornamenten gezierten Pfeiler.

Gronau hat neuerdings selbst seine Ansicht von der Echtheit nicht mehr unbedingt aufrecht erhalten[2], und wirklich ist es schwer, irgend eine bestimmte Beziehung zu Tizian nachzuweisen. Der Körper des Mannes steht in Umriß, Gewicht und Ausdehnung völlig nichtssagend im Bilde. Er beherrscht nicht die Fläche und geht keinerlei Verbindung ein mit den Linien der Brüstung und des Pfeilers. Man ziehe die Salome oder den Mosti zum Vergleich

[1] Vgl. Repertorium XXXI S. 514.
[2] Vgl. Kunstchronik XXVI Sp. 65 ff.

heran. Die linke Hand mit dem zweiten Handschuh wird zu einem formlosen Gebilde, wenn man sich an die Linke des Homme au gant hält. Der Kopf ist ohne Frische, Kraft und Größe und von einer weichmütigen Nachdenklichkeit, die Tizian garnicht liegt. Die kleinliche, flächentötende Ornamentierung des Pfeilers endlich steht in absolutem Widerspruch zu allen Gedankengängen Tizians.

Die Schiavona.

Mehr Schwierigkeiten als diese Reihe männlicher Porträts bereitet der kritischen Betrachtung die sogenannte Schiavona der Sammlung Cook (früher in der Sammlung Crespi). Es ist das Bildnis einer stattlichen Frau, die hinter einer steinernen Brüstung in reiner Vorderansicht dem Beschauer gegenübersteht, ihn voll ansehend. Der Körper schließt an den linken Rahmenrand an; die rechte Hand hängt am Körper herab, die linke ruht leicht auf dem rechten, bedeutend erhöhten Teile der Brüstung, dessen Vorderseite mit einem als Relief gegebenen Profilkopf geschmückt ist. Der Hintergrund ist dunkle Fläche mit einem dunkleren vertikalen Streifen am rechten Bildrande. Das Bild befand sich im 17. Jahrhundert in der Casa Martinengo in Brescia und hieß dort Tizian. Von den neueren Forschern haben die meisten diese Bezeichnung beibehalten, andere sind für die Zuschreibung an Giorgione eingetreten. Adolfo Venturi hat es dem Bernardino Licinio gegeben, Berenson für eine Kopie nach Giorgione erklärt[1].

[1] Zur Geschichte des Bildes vgl. A. Venturi, La Galleria Crespi. . . . S. 133 ff. Das Bild hatte schon im 17. Jahrhundert den Namen Schiavona.

Crowe und Cavalcaselle (S. 423 Anm. 42) besprechen das Bild unter den echten Werken Tizians; es erinnere an die Zeit, in der Tizian sich mit Giorgione zu messen begann, durch die weitgehende Übermalung aber sei „die Handspur Tizians bis zur Unkenntlichkeit verdeckt".

Ohne Vorbehalt für Tizian sind: Gronau (S. 293), Fischel (S. 230), L. Venturi (S. 139 und 359), Phillips (Art Journal 1905), Wickhoff (Kunstgesch. Anzeigen 1909. S. 37 ff.). L. Justi (a. a. O. I S. 241 ff.) bespricht es sehr ausführlich unter den Bildern, die seiner Ansicht nach zwischen Tizian und Giorgione strittig sind, neigt aber mehr zu Giorgione. Für Giorgione ist ferner Cook (a. a. O. S. 74 ff. und in einem mir nur durch die Rezension bekannten Privatdruck: „The Portrait of Catarina Cornaro by Giorgione"; die Rezension in The Connoisseur XLIII Nr. 170 S. 119). Die Identifizierung der Schiavona mit der Königin Catarina Cornaro, an der Cook festhält, entbehrt, wie schon öfter hervorgehoben worden ist, jeder sicheren Grundlage. Berensons Analyse in „Italienische Kunst (Stu-

Die Verteidiger der Autorschaft Tizians können als kräftigstes Argument beibringen, daß die Schiavona in Kleidung, Typus und in der Stattlichkeit der gesamten Erscheinung der Mutter auf dem ersten Paduaner Fresko sehr ähnlich ist. Besonders stark aber ist die Übereinstimmung zwischen deren Profil und dem an der Brüstung angebrachten Relief. Die Gesichtszüge sind fast die gleichen. Bei sorgfältiger Betrachtung aber spürt man bald, daß das Relief von einer schwächeren Hand gezeichnet ist. Die einzelnen Gesichtsteile sind nicht mit der wundervollen Prägnanz Tizians erfaßt. Man vergleiche namentlich die Stirnpartie; mit welcher Bestimmtheit sind bei der Mutter die Stirnlinie, die Braue und der Haaransatz gegeneinander geführt! Davon hat das Relief nichts. Als Ganzem fehlt ihm die wuchtige Schwere des Tizianschen Kopfes.

Nun will Holmes, nachdem er das Bild genau untersucht hat[1], bemerkt haben, daß der erhöhte Teil der Brüstung mit dem Relief ursprünglich nicht vorhanden gewesen sei. Vielmehr habe die Brüstung durchgehend die gleiche Höhe gehabt wie auf der linken Seite. Auf der Brüstung habe ein Totenschädel gelegen und auf diesen die Frau ihre linke Hand gestützt. Holmes schließt aus der Technik, der erhöhte Teil sei von Tizian selbst in viel späterer Zeit, etwa um 1540, hinzugefügt worden. Hiergegen muß aber die soeben festgestellte geringe Qualität des Reliefs geltend gemacht werden. Ferner ist es ganz unwahrscheinlich, daß Tizian um 1540 auf ein so spielerisches und kleinliches Motiv sollte verfallen sein; man wird bei ihm überhaupt nie auf etwas dem Ähn-

dien und Beobachtungen)", Leipzig 1902, S. 118 ff. Neuerdings soll Berenson seine Ansicht geändert haben und das Bild Tizian zuschreiben; vgl. die eben erwähnte Rezension des Connoisseur.

Auf der Vorderseite des niederen linken Teiles der Brüstung befinden sich in einigem Abstand voneinander die Buchstaben T V. Sie sind nach einem von A. Venturi in dem oben zitierten Werke mitgeteilten Dokument bereits im 17. Jahrhundert vorhanden gewesen. Malaguzzi-Valeri hat hinter dem T noch I T entdeckt (vgl. Rassegna d'Arte I, 1901, S. 41). Diese beiden letzten Buchstaben sind offenbar spätere Zutat, da ihrer wohl sonst in jenem Dokument Erwähnung getan wäre. Mit Recht bemerken Justi und Berenson, daß es ganz ungewöhnlich wäre, wenn Tizian in jener Zeit in dieser Art signiert hätte. Sind die Buchstaben echt (was nach Justi und Malaguzzi die Ansicht des Restaurators Cavenaghi ist), so mag man mit Justi darin irgend eine Beziehung auf die dargestellte Person sehen; vgl. das V V auf dem Giorgione zugeschriebenen Berliner Jünglingsporträt.

[1] Vgl. Burlington Magazine XXVI S. 15 ff.

liches stoßen. Auch hat die linke Hand, die ja bei der Abänderung ganz neu gemalt werden mußte, nichts mit den Händen, die Tizian um 1540 malte, gemein. Wenn Holmes also mit seiner Beobachtung, daß nämlich der rechte Teil der Brüstung nicht ursprünglich sei, recht hat, so kann man nichts anderes daraus folgern, als daß die geringe Qualität dieses Teiles noch nicht dazu berechtigt, das Bild Tizian abzusprechen.

Von der Frau selber sagt Holmes, wie ja auch schon frühere Forscher, daß sie fast ganz übermalt sei; nur die Haare und die rechte Hand zeigten noch den ersten Zustand[1]. Das mag richtig sein und erschwert jedenfalls die Beurteilung. Aber jede Übermalung, wenn sie nicht gerade einer völligen Erneuerung gleichkommt, läßt immer noch gewisse Grundformen und die Gesamtanlage erkennen. Wie übel ist den Paduaner Fresken und dem Mosti mitgespielt worden, und wie deutlich offenbaren beide Werke trotzdem die Eigenart Tizians! Die Schiavona aber, so ähnlich sie auch der Mutter auf dem ersten Paduaner Fresko ist, hat diese Eigenart nicht. Man kann wohl allenfalls die rohe Zeichnung der Brauen, der Augen und des Mundes durch Übermalung erklären; aber es ist nicht nur dies, der ganze Kopf läßt sich nicht mit den Köpfen Tizians vergleichen. Er geht breit auseinander, hat nicht das Geballte, wie es dem Kopf des Antonius vom ersten Fresko oder dem des Damian vom Salutebild eigen ist. In ihrer Haltung zeigt die Schiavona nachlässige Bequemlichkeit, nicht die innere Gespanntheit der Figuren Tizians, für die die Mutter auf dem ersten Fresko mit ihrem steilen Rückenkontur nur ein besonders markantes Beispiel ist. Ebenso steht die behaglich herabhängende rechte Hand in Widerspruch zu den zupackenden Händen auf dem ersten Fresko. Und auch wo Tizian ruhige Hände gibt, läßt er sie immer noch irgend eine Funktion üben, die ihre Energie ahnen läßt. Ganz untätige Hände bringt Tizian nie; wenn er ihnen keine Beschäftigung weiß, zeigt er sie garnicht. Die Hand hat aber auch keinerlei ornamentalen Wert, weder als Form noch als Helligkeit, und hiermit kommen wir auf den entscheidenden Punkt. Der Körper ist nicht mit Tizianscher Straffheit in die Fläche gefügt. Obschon er bis dicht an die linke Rahmenkante gerückt ist und in Gürtel und Ausschnitt zwei deut-

[1] Vgl. dagegen die Beobachtungen Justis (a. a. O. II Text gegenüber Abb. Nr. 57), der gerade die rechte Hand und die Haare für übermalt hält.

liche Horizontalen hat, geht er doch nicht mit den Grundrichtungen die für Tizian so bezeichnende feste Verbindung ein. Im besonderen möchte ich auf folgendes aufmerksam machen: ich habe schon einmal betont[1], daß Tizian in seinen Bildern stets die Mitte oder aber gleichmäßig beide Seiten mit Figuren besetzt. In den Porträts ist die Regel, daß die Hauptachse des Körpers mit der senkrechten Mittelachse des Bildes zusammenfällt. In den wenigen Porträts, wo der Körper an die eine Seite geschoben ist, steht seine Achse schräg, schneidet also die Mittelachse. Diese enge Beziehung zur Bildmitte trägt wesentlich dazu bei, daß die Körper nach allen Seiten aufs innigste mit der Fläche verschmelzen. Bei der Schiavona tritt eine solche Verschmelzung nicht ein. Die Körperachse ist aus der Mittelachse des Bildes gerückt und dieser parallel. In das Verhältnis der Figur zur Fläche kommt dadurch eine Lockerheit, die Tizian fremd ist.

Auch dem Giorgione kann die Schiavona nicht zugeschrieben werden. Zwar das ungewöhnlich große Format des Bildes (1,18×0,97 m), welches zuerst in Erstaunen setzt, zeugt nicht notwendigerweise gegen ihn. Giorgione ist, wie die Fondacofresken und die Venus beweisen, in seinen letzten Jahren zu einem größeren Maßstab gekommen, und es ist nicht undenkbar, daß er ihn auch im Porträt angewandt habe. Auch die derbe Stattlichkeit der Frau möchte noch hingehen. Sie könnte aus dem Porträtcharakter erklärt werden, auch gibt es in den Fondacofresken zum Teil recht derbe Formen. Aber nicht mehr mit Giorgiones Stil vereinbar ist der fatale Zug ins Breite, ja man kann sagen Plattgeschlagene, welcher der Frau anhaftet, und die plumpe Trägheit der Linien. Die Frau kann noch so dick gewesen sein, Giorgione hätte in der linken Schulter, in Kinn und Wangen andere Konturen gegeben. Man braucht nur einen Blick auf die Venus zu werfen, um sich von dem Unterschied im Liniengefühl zu überzeugen. Und wenn man beachtet, wie Giorgione bei der Castelfrancomadonna oder bei dem Wiener Bild das Gewand über der Brust belebt und nach deren Plastik formt, so kann man nicht glauben, daß er dieses steife Mieder geschaffen habe. Ebenso geht es gegen Giorgiones Klarheit, daß der rechte Arm in einer ganz und gar unplastischen Stoffmasse versinkt.

Aber wenn nun auch die Schiavona ebensowenig von Gior-

[1] S. 72.

gione als vom Tizian ist, so kann man vielleicht doch so viel sagen, daß der Künstler, der das Bild gemalt hat, Giorgione in manchem näher stand als Tizian. Die lockere Anordnung, die es bei Tizian schlechterdings nicht gibt, könnte mit der der „Drei Philosophen“ verglichen werden oder mit der des sitzenden Jünglings vom Fondaco, und die bequeme Haltung der Frau hat mehr Verwandtschaft mit der Sorglosigkeit, wie sie etwa die Heiligen der Castelfrancomadonna zeigen, als mit dem bewußten Auftreten der Tizianschen Gestalten.

L. Venturi stützt seine Attribution der Schiavona an Tizian außer durch den Vergleich mit der Mutter auf dem ersten Paduaner Fresko durch den Hinweis auf eine Schwarzkreidezeichnung mit dem Bildnis einer jungen Frau in den Uffizien. Diese Zeichnung, die auch Hadeln neuerdings für echt hält[1], kann aber nicht mit guten Gründen Tizian zugeschrieben werden. Es besteht wohl in Typus und Haltung eine allgemeine Ähnlichkeit mit den Bildern der Paduaner Zeit, doch sind Temperament und Gefühl für die Fläche grundverschieden. Die Haltung entspricht — im Gegensinne — ungefähr der der Salome. Die rechte Schulter ist zurückgenommen, der Kopf, mit dieser Bewegung kontrastierend, nach rechts gedreht; der Bausch des linken Ärmels legt sich groß vor den Körper. Aber in den Kontrasten ist nicht Tizians Bestimmtheit, und es entwickelt sich daraus nicht jenes Spiel der Richtungen, das die Figuren in die Fläche bindet und die Fläche belebt. Wie die Frau den Kopf wendet, das hat etwas Träges, und die alle Schärfe meidende Formgebung unterstützt diesen Eindruck. Man vergleiche nur das Zusammentreffen des Wangenkonturs und der aufsteigenden Schulterlinie mit den entsprechenden Linien der Salome, oder betrachte den weichen, gleichmäßigen Fluß der Kurve, die Gesicht und Haare scheidet. Bei Tizian ist die Richtung dieser Linie stets bestimmt durch die Lage des Gesichtsteiles, den sie gerade begleitet. Allein das erste Fresko bietet hierfür eine Fülle von Beispielen. Brust und Arm kommen nicht als schöne Flächen zur Geltung. Die Brust ist eingeengt durch den Ärmelbausch auf der einen und die herabfallende Haarsträhne auf der andern Seite. Man muß auch hier wieder an das erste Fresko mit seinen wahrhaft herrlichen Flächen erinnern. Der Arm betont nicht, was bei

[1] Vgl. den oben (S. 29) zitierten Aufsatz über Zeichnungen der frühen Zeit Tizians S. 244.

der Salome seine vornehmste Funktion ist, die vordere Bildebene. Der — nur angedeutete — Unterarm führt ins Bild hinein. Diese Bewegung ist ungezwungener als bei der Salome, der Geschlossenheit der Erscheinung dienlicher, aber sie ist nicht von jenem unerschütterlichen Gefühl für Bildfestigkeit eingegeben, das Tizian nie verläßt, und das er erst nach schwerem Kampf, wie ihn nur der große Künstler kennt, mit der Forderung einer einheitlichen Körperbewegung in Einklang bringt.

Das Konzert.

Unter allen Bildern, die ich in diesem Buche Tizian abspreche, genießt keines größeren Ruhm als das Konzert im Palazzo Pitti[1] Es herrscht zwar unter den Forschern keineswegs Einmütigkeit darüber, daß das Bild von Tizian sei — ein Teil hat sich für Giorgione erklärt —, aber fast alle kommen darin überein, in dem Bilde ein Meisterwerk zu sehen, dessen Autorschaft nur zwischen den beiden größten Künstlern im damaligen Venedig strittig sein könne[2]. Daher ist denn auch die zuerst von Wickhoff und später von Hadeln vertretene Ansicht, das Konzert sei von Domenico Campagnola gemalt, als undiskutabel abgetan worden[3]. Sehen wir zu, ob diese These von der ausgezeichneten Qualität wirklich so unangreifbar ist, ob wirklich nur Tizian oder Giorgione das Bild gemalt haben können. Und zwar möge zuerst die Frage, ob Tizian der Autor sei, erörtert werden.

Es ist ein Halbfigurenbild in Form eines liegenden Rechtecks

---

[1] Nr. 185. Das Bild wird als Giorgione von Ridolfi (I S. 99) erwähnt. Über die weitere Geschichte vgl. die Anm. Hadelns ebenda, ferner Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der Italienischen Malerei VI S. 184.

[2] Für Giorgione sind: Crowe und Cavalcaselle, Cicerone (10. Aufl. III S. 914), Cook (a. a. O. S. 49 ff.), L. Justi (a. a. O. I S. 253 ff.). Für Tizian: Morelli (Die Galerien zu München und Dresden S. 75 ff.), Gronau (S. 35 und 291). der es aber für möglich hält, daß der Jüngling links von Giorgione sei, daß Tizian also das von Giorgione begonnene Bild vollendet habe, Phillips (S. 61 ff.), Berenson (The Venetian Painters of the Renaissance, S. 40 und 141), L. Venturi (a. a. O. S. 149 ff. und 362).

[3] Vgl. Wickhoff in dem oben (S. 120 Anm. 2) zitierten Aufsatz in der Gazette des Beaux-Arts und Hadeln in dem gleichfalls oben (S. 84 Anm. 3) zitierten Berichte der Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft. In den Anmerkungen zum Ridolfi äußert sich Hadeln vorsichtiger: „Die weitverbreitete Ansicht, daß es sich um ein Jugendwerk Tizians handelt, entspricht besser dem Stil des Bildes (als die Zuschreibung an Giorgione) wenn auch nicht in dem Maße, daß ich mich dieser Ansicht rückhaltlos anschließen könnte."

mit dunklem Hintergrund. Vor einem Spinett, das die linke untere Bildecke ausfüllt, sitzt ein Mann in schwarzer geistlicher Tracht[1]. Die rechte Schulter ist ins Bild hineingedreht, so daß der Körper eine zur Bildebene schräge Lage hat. Die Hände liegen auf der Tastatur, der Kopf ist mit starker Wendung und schwärmerischem Augenaufschlag einem zweiten Musiker zugewandt, der rechts von dem Spinettspieler und ein wenig hinter ihm steht. Dieser zweite Musiker, ebenfalls dem geistlichen Stande angehörend, sieht dem Spinettspieler ins Gesicht und hat seine rechte Hand auf dessen linke Schulter gelegt. In der Linken hält er eine Laute. Links hinter dem Spinettspieler steht ein Jüngling in weltlicher Kleidung mit einem federgeschmückten Barett auf dem Kopfe. Er sieht aus dem Bilde heraus und am Beschauer vorbei.

Die hohe Schätzung, deren sich das Bild erfreut, gründet sich auf seinen Stimmungsgehalt; es gilt als die Verklärung der Macht und des Zaubers, die die Musik auf den Menschen ausübt. Aber die Stimmung — und wenn sie auch an einem noch so schönen Gedanken sich entzündet — macht ein Bild noch nicht ohne weiteres zu einem Meisterwerk; dazu wird es erst, wenn der dargestellte Gegenstand auch als sinnlich klare und reiche Erscheinung gefaßt und nach den jedem großen Künstler innewohnenden, individuellen Gesetzen in der Fläche als ornamentale Einheit gestaltet ist. Diese beiden Gesichtspunkte werden, soweit ich sehe, bei der Beurteilung des Konzerts zu wenig beachtet. Die so stark sich vordrängende Stimmung zieht — und dies ist die gefährliche Eigenschaft aller Stimmung — allzusehr die ganze Aufmerksamkeit auf sich und läßt nicht Raum für freie, alles umfassende Betrachtung.

Ich kann meine kritischen Gedanken an einen Vorschlag anknüpfen, der in der Absicht gemacht worden ist, das Bild zu verbessern. Man hat gemeint, der Jüngling mit dem Barett müsse als eine spätere Zutat entfernt werden; seine „leere Fratze“ störe die Wirkung des Bildes aufs empfindlichste[2]. L. Justi hat demgegenüber, wie ich glaube mit Recht, hervorgehoben, daß ohne den Jüngling das Bild ein Torso sei. Aber dieser Vorschlag ist in

[1] Der Spinettspieler und der andere Musiker sind bisher nach dem Vorgang Ridolfis als Augustinermönche bezeichnet worden. Friedeberg (s. unten S. 138 Anm. 1) will dies nicht gelten lassen.

[2] Vgl. v. Boehn, Giorgione und Palma Vecchio, Künstlermonographien, Bd. 94, S. 54. Dort auch eine Abbildung dieses vermeintlich ursprünglichen Zustandes.

einem anderen, und zwar doppelten Sinne sehr bemerkenswert: er bestätigt einmal meine eben ausgesprochene Ansicht, daß in der Wertschätzung des Konzerts seine bildmäßige Geschlossenheit eine geringe Rolle spiele, dann, und das ist wichtiger, ist er dadurch bemerkenswert, daß er überhaupt gemacht werden konnte. Ich glaube nicht, daß jemand bei einem der Bilder Tizians, die wir im ersten Teil kennen gelernt haben, darauf kommen würde, eine Figur daraus zu entfernen; versuchte er es, so würde er, da ein solcher Eingriff den Bildorganismus wahrhaft verheeren müßte, einem so starken Widerstande des Bildes begegnen, daß er von seinem Vorhaben abließe, selbst wenn sein Empfinden für diese Dinge nicht besonders entwickelt wäre. Mit dem Konzert ist es anders. Zwar habe ich Justi soeben zugestimmt, daß man den Jüngling nicht entfernen dürfe, aber er läßt sich doch viel leichter aus dem Bilde lösen als eine Tizianische Figur. Das Bild ist nicht so fest und präzis gefügt, daß es durch die Entfernung des Jünglings im Innersten getroffen würde. Dies ist das Wesentliche: es waltet in der Zusammenstellung der drei Figuren zur Gruppe und in deren Einordnung in die Fläche ein ziemlich grober und stumpfer Geist, dem alles Gefühl für höhere ornamentale Rhythmik abgeht. Man vermißt zunächst, was Tizian uns in allen seinen Bildern genießen läßt: die Schönheit der Fläche, ihre freie Ausdehnung in die Höhe und Breite innerhalb einer festen Begrenzung. In der Anordnung der Figuren und ihrer Bewegungen fehlt die zwingende Beziehung zu den Grundrichtungen des Rahmens. So hat die Gruppe keinen horizontalen Abschluß nach unten; die Körper stoßen hart und wie zufällig auf die Rahmenkante. Tizian gibt immer eine Basis, sei es nun in der sinnfälligen Form der Kirschenmadonna oder Salome, oder in freierer Weise wie bei der Flora oder dem Zinsgroschen. Von den Figuren ist keine als Fläche voll und rein gefaßt; der Spinettspieler bedrängt in sehr gefühlloser Art seine beiden Genossen. Man vergleiche auch hierzu die Kirschenmadonna. Bei keiner Figur ist die Bewegung zu bestimmter, die Fläche gliedernder und erschließender Richtung gesteigert; keine ist gegen die benachbarte als Richtungs- und Flächenwert scharf differenziert. Gerade in diesem Bild, wo die Gliederung einzig und allein von den Figuren abhing, wo keine Architekturformen und Vorhänge sie erleichterten, wäre eine scharfe Differenzierung geboten gewesen; die Möglichkeit dazu hätte sich mühelos aus den Motiven der Figuren ergeben — der Spinettspieler

sitzt, die beiden anderen stehen — und wäre von Tizian bei seinem eminenten Gefühl für Flächenteilung nicht ungenutzt gelassen worden. Wie unentschieden in der Zusammenstellung, klanglos als Fläche und holprig im Rhythmus die ganze Gruppe ist, erkennt man am besten, wenn man sie mit einer der prächtigen und in der Problemstellung nicht unähnlichen Teilgruppen des ersten Paduaner Fresko vergleicht, so etwa mit der, die durch Antonius, den Vater und den Alten zwischen beiden gebildet wird.

Die genauere Betrachtung der einzelnen Figuren bestätigt den Eindruck, daß das Konzert nicht den Ruhm verdiene, ein Werk Tizians zu heißen. Es ist aber nicht zu verkennen, daß die Figuren, insbesondere der Spinettspieler und der zweite Musiker, an Figuren Tizians erinnern. Der Spinettspieler hat in der Wendung des Kopfes und in seinem Blick eine entschiedene Ähnlichkeit mit dem Antonius des ersten Paduaner Fresko. Er hat den pathetischen Ausdruck, den Tizian auch sonst liebt, und den wir schon vom „Calzabruder“ und vom Rochus des Markusbildes her kennen. Freilich will es mich bedünken, daß das Pathos des Spinettspielers nicht den kräftigen und naiven Klang Tizians habe, sondern zum Weichlichen und grob Sentimentalen neige. Doch werde ich bei der großen Verehrung, die diese Figur gerade um ihres seelenvollen Blickes willen genießt, mit meiner Meinung schwerlich durchdringen. Es gibt aber auch greifbarere Argumente dafür, daß es sich beim Spinettspieler nur um Anklänge an Tizian, nicht um sein eigenes Werk handelt. Man kann in dem Kontur des Oberkörpers, in seiner unelastischen, steifen Führung ebenfalls Verwandtschaft mit dem ersten Paduaner Fresko finden. Was den Künstler aber von Tizian unterscheidet, ist, daß er nicht die Bewegung des Körpers zum Ausdruck bringt. Wir haben oft in den ersten Bildern Tizians festgestellt, daß das Anatomische unklar ist, daß die Glieder im Gewand versinken, aber immer gibt Tizian einen einheitlichen, unzweideutigen Bewegungseindruck. Beim Spinettspieler aber steht der noch dazu sehr aufdringliche Kontur in keiner Verbindung mit der doch so wichtigen Funktion der Hände. Daran dürfte auch eine besser erhaltene Innenzeichnung kaum etwas ändern. Die Hände sind als ausgezeichnet dargestellte Klavierhände gepriesen worden. Das mag nun zutreffend sein oder nicht, so viel aber ist gewiß, daß es nirgends bei Tizian Hände gibt, in denen die natürliche Schönheit und Haltung derart verzerrt ist. Diese Hände müssen Tizian in der Seele zuwider gewesen sein. Der Einwand,

es könnten hier charakteristische Hände einer bestimmten Persönlichkeit dargestellt sein, ist nicht stichhaltig; ein großer Künstler findet stets einen Weg, das Charakteristische mit dem ihm Gemäßen zu vereinen. Daß Tizian die Hand eines Spielenden nicht anders formte als die Hände anderer Personen, kann man auf dem allerdings späten und nur in der Kopie erhaltenen Bilde der Venus mit dem Orgelspieler sehen [1]. Den zweiten Musiker, der die Laute hält, kann man in seiner Haltung und in seiner Stellung zum Spinettspieler mit dem Alten rechts vom Antonius vergleichen. Kürzlich ist auch darauf hingewiesen worden, daß er dem Markus vom Salutebild ähnlich sähe [2]. Aber gerade dieser Hinweis ist dem Musiker nicht günstig. Neben der strahlenden Kraft des Markus erscheint er bedrückt und blöde. Man kann nun wieder sagen, der Ausdruck eines thronenden Heiligen sei notwendigerweise ein andrer als der eines in Stimmung versunkenen Musikers. Aber es fehlt nicht nur dem Ausdruck, sondern auch jeder einzelnen Form die Kraft Tizians. Der Kopf hat etwas Quallenartiges, und besonders schwach sind die Hände. Die Rechte ist ein formloser Fleck, wenn man sie mit der Rechten des Markus vergleicht. Die linke Hand greift nicht zu; man betrachte daneben die sehr ähnliche rechte Hand des Vaters vom ersten Fresko. Ganz schlecht ist der Daumen. Am deutlichsten zeigt sich das geringe Formgefühl in dem Griff der Laute. Tizian, der solches Beiwerk mit unnachahmlicher Schönheit und Fülle schmückt, hätte aus der Schnecke und den Wirbeln, die hier eine kaum unterschiedene Masse sind, eine wahre Augenweide gemacht. Der Jüngling mit dem Barett ist am wenigsten von Tizian abhängig. Dies mag der Grund sein, daß er die unglücklichste Figur des ganzen Bildes ist. Der Körper ist zu klein für den Kopf; dieser sitzt hölzern auf dem Hals und kippt vornüber. Auge, Nase und Mund sind ohne gliedernde Kraft, ertrinken in der Fläche des Gesichts. Das Haar umgrenzt das Gesicht nicht als volle, bestimmt fallende Masse. Man vergleiche dagegen den Jüngling links vom knienden Mönch auf dem ersten Fresko. Es liegt aber kein Grund vor anzunehmen, der Jüngling rühre von anderer Hand her als die beiden Musiker. Die kümmerliche Halskrause und das trockene, unsinnliche Ornament seines

---

[1] Phillips vergleicht den Spinettspieler mit dem Homme au gant. Mit Recht bemerkt Hadeln, daß dieser Vergleich dem Spinettspieler eher gefährlich sei.

[2] Vgl. v. Liphart, Kunstchronik XXVII Sp. 33.

Gewandes sind von derselben Hand gemalt, die die kleinlichen Formen des Spinetts und der Laute geschaffen hat.

Die zweite Hauptfrage, auf die bei der Besprechung des Konzerts eingegangen werden muß, ob nämlich Giorgione als Autor in Betracht komme, beantwortet sich, nachdem einmal die Abhängigkeit von Tizian festgestellt ist, von selbst in verneinendem Sinne. Bei Giorgione gibt es nicht diese heftige Zurschaustellung und Betonung der Gefühle. Er bleibt auch in dem bewegten späten Stil der Fondacofresken einfach. Sein Liniengefühl ist ganz anders; eine Silhouette, wie die des Spinettspielers mit ihren langen, steifen Geraden wäre für ihn, der bewegliche, in leichten Kurven gespannte Konturen liebt, undenkbar. Niemals hat er so schwere Massen. Von der Anmut der giorgionischen Bildgliederung schließlich hat das Konzert auch nicht den leisesten Hauch[1].

[1] Die wichtige und, wie mir scheint, durchaus nicht nebenhin abzutuende Frage, ob Domenico Campagnola das Konzert gemalt habe, möchte ich hier wie bei der Madonna in Madrid und dem „Parma" unentschieden lassen. Wirklich beantwortet kann sie nur werden auf Grund einer zusammenhängenden Darstellung der Kunst Campagnolas.

Nicht beistimmen kann ich der Zuschreibung des Konzerts an Sebastiano del Piombo, die neuerdings Friedeberg (Zeitschrift für bildende Kunst XXVIII S. 169 ff.) vorgenommen hat. Friedeberg geht aus von der Erzählung Vasaris in der Vita des Sebastiano (V S. 565): „onde fece alcuni ritratti . . . e fra gli altri quello di Verdelotto Franzese . . . che era allora maestro di cappella in San Marco . . ." Friedeberg glaubt, in dem Spinettspieler jenen Verdelotto erkennen zu dürfen, indem er sich unter anderem auf die Tracht stützt, die nicht die eines Mönches, sondern die der Musiker in San Marco sei. (Er beruft sich dabei auf Meschinello, La chiesa ducale di S. Marco.) In dem Stil des Bildes sieht Friedeberg kein Hindernis für seine Hypothese. Aber gerade der Stil stimmt nicht mit Sebastiano überein. Es ist wohl richtig, daß Sebastiano Pelzbesatz bevorzugt, aber diesen gibt es auch bei Tizian (Mosti). Ebenso ist das hervorstechende Weiß der Augäpfel nicht ausschließlich für Sebastiano charakteristisch; es sei nur an den Rochus des Markusbildes und den Homme au gant erinnert. Die auffallendste Eigentümlichkeit Sebastianos ist seine nicht immer reine, aber stets wirkungsvolle Eleganz; er, der die sichere — fast möchte man sagen, für seine Jugend allzu sichere — Gruppe der drei Frauen auf dem Crisostomoaltar geschaffen hat, wäre in der Gruppierung der drei Figuren des Konzerts viel geschickter gewesen. Dieser Eleganz liegen auch die Härten der Linienführung, wie sie beim Konzert vorkommen, und das Pathetisch-Sentimentale fern. Sebastianos Figuren sind geschmeidig, ihre Lineamente gefällig; ich nenne den Rochus des Crisostomoaltares, die Heiligen der Orgelflügel in S. Bartolommeo in Rialto, die Dorothea. Auch findet man im Konzert nicht jenen unangenehmen Ausdruck der Augen, auf den Justi, als für Sebastiano typisch, sehr treffend hinweist. (Giorgione I S. 230.)

Der Tamburinschläger.

Ein Bildchen der Wiener Galerie, auf dem ein kleiner Knabe zu sehen ist, wie er vor einem mit Bäumen und Laubwerk angefüllten Hintergrunde, auf einer niederen Stufe sitzend, ein Tamburin schlägt, wird von Crowe und Cavalcaselle wegen des schlechten Erhaltungszustandes und wegen der Landschaft, die eher flandrisch als italienisch sei, nicht als Arbeit Tizians anerkannt. Die spätere Forschung hat das Bild Tizian zurückgegeben. Gronau datiert es gegen 1510[1].

Die Zuschreibung an Tizian kann sich nur auf den Knaben selbst stützen. Die Landschaft muß sofort preisgegeben werden. Sie ist in jeder einzelnen Form und in ihrer gesamten Anlage so völlig untizianisch, daß daran unmöglich nur Übermalung Schuld sein kann; es sei denn, daß die Übermalung die ursprüngliche Anlage vollständig zudecke. Die Landschaft, wie sie jetzt zu sehen ist, trägt den Charakter einer späteren Zeit, der des Tintoretto und Veronese etwa, in welcher die Tendenzen nach rascher, unmittelbar dekorativer Wirkung, die sich auch bei Tizian schon finden, zur Herrschaft gelangt sind. Als solche operiert sie mit großen Massen und Formen — die Blätter —, lehnt die weit sich ausbreitende, an Details reiche Ferne, deren Betrachtung Zeit erfordert, ab und verbindet sich mit der Figur durch wenige große, sofort in die

Bei dieser Gelegenheit will ich nicht unerwähnt lassen, daß in der Figurenanordnung Rafaels Bildnis Leos X. (Pitti) eine entschiedene und schwerlich zufällige Ähnlichkeit mit dem Konzert zeigt. (Auf diese Ähnlichkeit hat mich Professor Rintelen aufmerksam gemacht.) Da sich in der vorangehenden florentinisch-römischen Kunst keine Analogien zu einer solchen Bildanordnung nachweisen lassen und venezianischer Einfluß sich bei Rafael auch sonst in jener Zeit bemerkbar macht, so ist es sehr möglich, daß Rafael hier der empfangende Teil war. Es ist aber ungewiß, ob Rafael die Anregung von dem Konzert selbst erhielt oder von einem anderen, nicht mehr nachweisbaren Bild mit ähnlicher Figurenanordnung. Die natürliche, freilich nicht zu beweisende, Annahme wäre die, daß diese Anordnung damals in Venedig allgemein aufkam und durch ein Bild des nach Rom gezogenen Sebastiano dem Rafael bekannt wurde. Ich persönlich möchte dies schon deshalb glauben, weil ich mich nicht damit abfinden kann, daß Rafael von einem so mäßigen Bilde — wie unendlich ist sein Leo X. dem Konzert überlegen! — sollte inspiriert worden sein. Auf keinen Fall aber ist es aus den eben angeführten stilistischen Gründen zulässig, das Konzert mit Sebastiano in eine engere Verbindung zu bringen.

[1] Nr. 181. Aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Crowe und Cavalcaselle S. 720, Gronau S. 277.

Phillips S. 73 rückt das Bild in die Nähe des Venusfestes.

Augen fallende Richtungen. Selbstverständlich kann ihre Qualität nicht mit der Tintorettos oder Veroneses verglichen werden.

Was den Knaben anlangt, so ist nicht zu leugnen, daß er starke Ähnlichkeit mit Tizians Kindern hat; es sei die Bildung des Gesichts, der Haare, der Hand hervorgehoben, aber auch die kräftige Bewegung. Indessen vermißt man kindliche Frische und Selbstvergessenheit. Die Bewegung erhält dadurch, daß sie zusammen mit dem großen Busch zu einer Bilddiagonale gemacht wird, eine Wichtigkeit, die wohl zu einer Haupt- und Staatsaktion, nicht aber zu einem so harmlosen Vorgang paßt. Es ist sehr wohl denkbar, daß Tizian ein ganz ähnlich bewegtes Kind erfunden hat; aber er würde dessen fröhliche Beschäftigung nicht durch Auferlegung eines so schweren Kompositionsmotives gestört haben. Sieht man dann näher zu, so will einem auch das Gesicht, die trüben Augen und die Mundpartie, nicht mehr gefallen. Auch die Hand und die Füße sind nicht mit der Feinheit und dem Formempfinden behandelt, wie bei den Kindern der Zigeuner- und der Kirschenmadonna, die zu bequemem Vergleich bereit hängen.

Es mag hier die Frage aufgeworfen werden, ob die Verarbeitung einer ausschließlich genrehaften Szene, wie die vorliegende es ist, zu einem selbständigen Bilde überhaupt im Sinne Tizians gewesen ist oder nicht vielmehr erst den Neigungen einer späteren Zeit entsprach. Man weiß, daß der Barock eine besondere Vorliebe für die Kinder Tizians gehabt hat und in Anlehnung an sie Bilder von rein genremäßigem Charakter geschaffen hat. Einer ähnlichen Vorliebe und Gesinnung könnte auch der Tamburinschläger sein Dasein verdanken[1]. Freilich dürfte er kaum erst im 17. Jahrhundert entstanden sein. Er könnte das Bild eines vermutlich venezianischen, mäßig begabten und wenig originalen Malers sein, der aus Tizianschen Motiven etwas für den Zeitgeschmack zurechtmachte, wobei er sich in der Figur eng an sein Vorbild anlehnte, während er in der Landschaft selbständig verfuhr und lediglich ein Detail aus der Himmlischen und irdischen Liebe, nämlich den Hund, der dem Hasen nachjagt, übernahm. Nicht ganz kann ich mich dem Gedanken verschließen, daß das Bild in der bestimmten Absicht gemalt wurde, einen Tizian vorzutäuschen.

[1] In dieselbe Kategorie gehört auch der Amor in der Wiener Akademie (Nr. 466) mit der Häusergruppe der Giorgioneschen Venus als Hintergrund. Ein trauriges Machwerk, ist es nur bei Crowe und Cavalcaselle (S. 718) unter den unechten Werken aufgeführt.

Die Venus Anadyomene.

Die Echtheit der Venus Anadyomene in der Bridgewatergalerie ist bisher noch nicht angezweifelt worden. Crowe und Cavalcaselle datieren das Bild in die ersten Jahre nach 1520, Gronau sagt 1515—1520[1]. Dargestellt ist ein nacktes Weib, das bis über die Knie im Wasser steht und sich mit beiden Händen an seinem aufgelösten Haar zu schaffen macht. Die rechte Seite des Körpers ist in das Bild hinein gedreht, der Kopf im Gegensinne bewegt. Links neben der Venus schwimmt auf dem Wasser eine Muschel. Den Hintergrund bildet der Himmel.

Das Bild hat viel mit Tizians Bildern gemeinsam. Will man es aber datieren, so ergeben sich Schwierigkeiten. Die spätere Datierung Crowe und Cavalcaselles hat mehr für sich als die frühe Gronaus. Man ist sogar versucht, mit dem Datum bis an die dreißiger Jahre heranzugehen. Mit den Bildern zwischen 1515 und 1520, in denen die Körper die Fläche bis an den Rahmen füllen und sich durch den auseinanderstrahlenden Kontur mit ihr vermählen, kann die Venus nicht verglichen werden. Sie steht wegen ihres zusammengefaßten, plastisch bewegten Körpers, der in der Fläche gleichsam schwimmt, der Bella oder dem Mädchen mit dem Pelz (Wien) nahe; aber auch unter diesen Bildern sieht man sie nicht gern. Bei aller Üppigkeit hat ihr Körper etwas spitzig Mageres und Unfrohes. Es ist, als sei sie sich ihrer Nacktheit peinvoll bewußt; darin sticht sie sehr ab von der Heiterkeit und Selbstsicherheit der Frauen jener beiden Bilder sowohl als der schönen Frauen Tizians überhaupt. Man sehe sich daraufhin nur das Bacchanal an, mit dem Gronau die Venus in Verbindung bringt[2].

Aber auch in Hinsicht auf das Ornamentale erheben sich Be-

[1] Nach Crowe und Cavalcaselle (S. 229 Anm. 43) zuerst in der Sammlung der Königin Christine erwähnt.

Gronau (S. 53 und 281) nimmt an, daß das Bild wahrscheinlich identisch sei mit einem „bagno", das Tizian für den Herzog von Ferrara gemalt habe, und von dem er in einem Brief an den Herzog vom 19. Februar 1517 spricht (vgl. Campori, Tiziano e gli Estensi, Nuova Antologia, XXVII 1874, S. 586 ff.). Gronau ist offenbar nur aus stilistischen Gründen zu dieser Annahme gekommen.

Phillips (The later work of Titian, London 1898, S. 28 ff.) datiert das Bild zwischen Bacchus und Ariadne (London) und die Venus von Urbino.

[2] Crowe und Cavalcaselle: „. . . doch ist die Physiognomie mehr die eines bewußten als unschuldigen Wesens." Die sonst so fatale moralisierende Tendenz Crowe und Cavalcaselles ist hier nicht ganz unangebracht.

denken. Die Betonung der Senkrechten und Wagerechten in der Haltung der Arme ist ein ausgesprochen tizianischer Gedanke. Betrachtet man aber das Bild längere Zeit, so drängt sich dies Armmotiv mit einer Härte und Absichtlichkeit auf, wie es in den Bildern Tizians, selbst den frühen, nie der Fall ist. Es scheint nicht für die Besonderheit gerade dieses Bildes erfunden zu sein, es erfüllt nicht seinen vornehmsten Zweck, die Figur in die Fläche fest einzugliedern und mit dem Rahmen zu verbinden, sondern es wirkt nur für sich und in Beziehung auf die Figur, als solches aber unbegründet streng. Und das Peinlichste an der Sache ist, daß man fortwährend an den eigentlichen ornamentalen Sinn erinnert wird. Irgend ein Verstoß gegen die ornamentale Einheit liegt auch in der Haltung des Kopfes. Errechnen lassen sich diese Dinge nicht, und jeder Versuch es zu tun, würde diese Betrachtungsweise alsbald zu Tode hetzen. Hier aber liegt der Fehler vielleicht darin, daß die für das ganze Bild so wichtige Richtung des Kopfes der einen Bilddiagonale parallel ist, sich also an keiner Stelle mit dieser großen Bildader trifft. Die linke obere Bildecke ist dadurch unbetont, verschoben, überflüssig, dem Kopf aber fehlt die Beziehung zur Bildmitte.

Ich kann die Venus nicht dem Tizian geben; sie dürfte aber in seiner Nähe und vielleicht in freier Anlehnung an ein Bild von ihm entstanden sein.

Vita.

Ich, Theodor Johann Hetzer, wohnhaft in Hinterzarten im Schwarzwald, wurde geboren am 16. Juli 1890 in Charkow (Ukraine) als Sohn des verstorbenen Kaufmanns Woldemar Hetzer und seiner gleichfalls verstorbenen Ehefrau Elisabeth geb. Wille. Ich besuchte vom Jahre 1901—1905 das Fridericianum in Davos, alsdann das Friedrichs-Gymnasium in Freiburg i. Br., von welcher Anstalt ich am 31. Juli 1909 mit dem Zeugnis der Reife (Note: ziemlich gut) entlassen wurde. Darauf studierte ich an den Universitäten Freiburg i. Br. (Michaelis 1909 bis Ostern 1910), München (Ostern 1910 bis Michaelis 1910), Berlin (Michaelis 1910 bis Michaelis 1914) und Basel (Michaelis 1914 bis Ostern 1915) Kunstgeschichte, Archäologie und Philosophie. Ich hörte Vorlesungen bei den Herren Dozenten:

Prof. Vöge, Sutter, Gramm, Meinecke, Rickert in Freiburg i. Br.;
Prof. Voll, Wolters, Privatdozent Dr. Burger in München;
Prof. Wölfflin, Goldschmidt, Hildebrand, Loeschcke, Riehl, Simmel, Tangl, Privatdozent Dr. Heidrich, Weisbach, Rintelen, Grisebach in Berlin;
Prof. Rintelen, Pfuhl, Joel in Basel,

und nahm teil an den Übungen der Herren Professoren:

Wölfflin, Goldschmidt, Rintelen, Loeschcke, Pfuhl, Joel und der Herren Privatdozenten Heidrich, Weisbach, Grisebach.

Die Dissertation ist unter der Leitung des Herrn Professor Rintelen entstanden.